

# **Arqueologia da dança: modos performativos de fazer história**

**Bruna Antoneli Marins Lopes**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**

**Setembro, 2013**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção  
do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica do  
Professor José Alberto Ferreira e co-orientação científica da Professora Doutora  
Maria José Fazenda.

*Um museu imediato: ele existe logo que o primeiro gesto é feito.*

Boris Charmatz

*Para aprender a escrever com as palavras dos outros.*

Olga de Soto

À memória do meu pai, Manoel.

À minha mãe, Janete pelo apoio.

Ao Alexandre pelo carinho e cumplicidade.

Ao Carlos, Beatriz, Maria Gabriela, Francisco e Manuela pelo cuidado.

Ao José Alberto e à Maria José pela atenção.

À Nirvana pelo desafio de pensar memória em dança no Brasil.

# ARQUEOLOGIA DA DANÇA: MODOS PERFORMATIVOS DE FAZER HISTÓRIA

BRUNA ANTONELI MARINS LOPES

## RESUMO

Esta dissertação pretende refletir sobre o atual interesse no campo da dança contemporânea, demonstrado com mais evidência por coreógrafos, ao lidar performativamente com a história a qual pertencem. Procura-se demonstrar que a característica singular deste atual movimento é o modo afetivo de se apropriar de trabalhos passados da dança, através da análise de três recentes espetáculos *Nijinsky Siam* (2010) de Pichet Klunchun, *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) de Cristian Duarte e *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) de Fabian Barba. Considerando as escolhas performativas feitas por estes artistas ao negociar entre os arquivos e repertórios da dança, assim como o modo de implicar o próprio corpo nesta ação, defende-se que estes jovens coreógrafos atuam como agentes históricos de uma arqueologia da dança.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Dança Contemporânea; História da Dança; Arqueologia; Arquivo; Repertório; Apropriação afetiva.

## ABSTRACT

This dissertation aims to reflect on the current interest in the field of contemporary dance, shown by choreographers, on working performatively with their own history. It argues that what is singular in this contemporary movement is an affective mode of appropriation of past dance works, through the analyses of three recent dance pieces Pichet Klunchun's *Nijinsky Siam* (2010), Cristian Duarte's *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) and Fabian Barba's *A Mary Wigman Dance Evening* (2009). Discussing the performative choices made by these artists while negotiating between dance's archives and repertoires, as well as the ways in which they put their bodies into play, it states that these young choreographers act as historical agents of a dance archeology.

KEYWORDS: Dance; Contemporary Dance; Dance's History; Archeology; Archive; Repertoire; Affective appropriation.

## ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: Contexto .....	4
I. 1. História em evidência .....	4
I. 2. Usos criativos do passado .....	7
Capítulo II: Uma história da vontade de lidar com história .....	11
II. 1. Uma história de afetos .....	11
II. 2. <i>Le Sacre du Printemps</i> – em busca do mito .....	17
II. 3. Reivindicar o que nos pertence.....	24
Capítulo III: <i>Nijinsky Siam</i> .....	27
III. 1. <i>Pichet Klunchun and Myself</i> .....	27
III. 2. Pichet Klunchun .....	30
III. 3. Vaslav Nijinsky .....	31
III. 4. O encontro .....	33
Capítulo IV: <i>The Hot One Hundred Choreographers</i> .....	38
IV. 1. Uma lista pessoal de uma história coletiva .....	39
IV. 2. Um <i>site</i> prático .....	42
IV. 3. Uma dança poética .....	44
Capítulo V: <i>A Mary Wigman Dance Evening</i> .....	49
V. 1. Pesquisa pelo “corpo-realidade” .....	50
V. 2. <i>Reenacting Mary Wigman</i> .....	54
V. 3. Comum partilhado entre Alemanha e Equador .....	59

Conclusão .....	61
Referências Bibliográficas.....	66
Índice de Figuras .....	70
Anexo 1: Espetáculos analisados e Lista de Figuras .....	71

## INTRODUÇÃO

Testemunhamos nos últimos anos um crescente interesse no meio da dança contemporânea teatral em trabalhar a partir de sua própria memória. A presente dissertação tem como ponto de partida este interesse manifestado na sua maior parte por artistas, ao pensarem criticamente e performativamente a história a qual pertencem; mas também por instituições, festivais e programadores.

Este movimento de olhar para trás, para a própria história, não é uma prática nova no meio das artes, nem mesmo no meio da dança. Ela sempre existiu, mas com outras particularidades. O que pretendo demonstrar e refletir aqui é o que caracteriza singularmente este atual modo.

A resposta pretende ser traçada a partir da análise de três recentes espetáculos *Nijinsky Siam* (2010) de Pichet Klunchun, *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) de Cristian Duarte e *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) de Fabian Barba. O comum entre estes três solos é que todos apresentam formas afetivas de lidar com a história da dança e o que os diferencia, é justamente o modo tão diverso de cada um abordar o patrimônio e negociar com o arquivo e o repertório da dança. Ao trabalharem com obras do passado, o fazem não só porque tal obra foi importante, mas porque esta obra afeta o seu percurso e construção como artistas hoje, gerando ainda possibilidades criativas.

Com efeito, estes jovens coreógrafos vindos da Tailândia, do Brasil e do Equador, respectivamente, à medida que produzem um afetivo modo de historicidade, contribuem cenicamente para um modelo de relação com o passado amparado muito mais na idéia de pertença e apropriação do que da de autenticidade e autoria. O fato de pertencerem a um contexto periférico face ao hegemônico europeu e norte americano no que toca ao desenvolvimento da dança teatral permitiu-lhes ter uma distância crítica para refletir e trabalhar com a história da dança com rigor e liberdade.

No capítulo I procurarei montar um panorama atual desta reflexão. É um capítulo de exemplos, onde fatos, pessoas e lugares podem ser vistos como sintomas de um movimento que abrange a comunidade da dança: praticantes, públicos,

pensadores, instituições e lugares de formação. Este panorama apresenta algumas ações, dentro de uma multiplicidade, em torno do patrimônio em dança e servirá de base para analisar o contexto contemporâneo em que os espetáculos selecionados se inserem.

No Capítulo II irei traçar um pequeno mapa histórico do modo como os artistas e acadêmicos vêm lidando com o seu próprio patrimônio. Este mapa permite ver a diversidade dos conceitos e práticas que ao longo dos últimos anos povoaram o mundo da dança. Na primeira parte apresento os quatro principais pensadores que norteiam minha pesquisa Isabelle Launay, Ramsay Burt, André Lepecki e Diana Taylor, cujas recentes reflexões propõem ferramentas e conceitos para olharmos para esta atual produção contemporânea e que serão fundamentais para analisar os espetáculos selecionados.

Na segunda parte deste capítulo, com o intuito de explicitar a diversidade das práticas subjacentes a diferentes épocas e contextos, considerarei como parâmetro de comparação duas aproximações a *Le Sacre du Printemps* (1913), peça que ao longo do século XX foi mais de uma centena de vezes revisitada. São elas: a *reconstrução* de Millicent Hodson e Kenneth Archer feita em 1987 para o *Joffrey Ballet*, e a *revisão crítica*, vinte anos depois feita por Yvonne Rainer em 2007 com *RoS Indexical* (Rite of Spring Indexical). Tal diversidade também pressupõe uma variedade de termos usados para nomear estas práticas, que serão também expostos neste capítulo. Nesta dissertação opto por respeitar a linguagem utilizada pelos criadores selecionados ao se referirem sobre seus próprios trabalhos e respeitar a designação por eles escolhida. Esta escolha subentende as opções práticas e sentidos moldados pela relação afetiva que cada um tem com a obra que está sendo refeita.

Nos capítulos seguintes (III, IV e V) encontra-se a análise dos espetáculos selecionados, acompanhada do estudo do discurso crítico dos próprios coreógrafos em relação à suas obras. Procurei considerar o modo como cada um posiciona suas escolhas afetivas, estéticas e políticas ao lidar com a história da dança para construir uma nova obra. Neste sentido, foi feita a opção em trabalhar com textos escritos pelos próprios coreógrafos que abarcassem tais reflexões, ao mesmo tempo que



explicitassem as escolhas do processo de criação da obra. Mesmo sendo viável, a opção por efetuar um trabalho de pesquisa de campo, através de entrevistas, não se realizou; na medida em que considero pertinente saber como os artistas, conscientemente, também produzem a documentação de seus próprios trabalhos via artigos acadêmicos ou *web sites* pessoais, posicionando-se assim de uma forma ativa num mundo globalizado. Portanto, as análises foram feitas fundamentalmente, com base na minha memória como espectadora das obras e nos documentos arquivados sobre estas. A reflexão da atualidade das questões presentes em cada uma delas foi feita com base nos desafios teóricos lançados pelos pesquisadores selecionados ao falarem de memória em dança.

Na Conclusão pretendo discutir os aspectos singulares destas apropriações afetivas da história da dança, considerando o corpo como lugar por excelência da negociação complexa entre “arquivo e repertório” (Taylor, 2003). Paralelamente, sustentarei que os diferentes modos performativos que cada artista encontrou para fazer e “escrever histórias” (Rancière 2005 [2000]) os configura como agentes históricos de uma “arqueologia” (Foucault 2012 [1969]), uma arqueologia da dança.

Ao se transporem seis rios e três cadeias de montanhas, surge Zora, cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer.[...] Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar. [...] Mas foi inútil a minha viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo.  
Italo Calvino, *As cidades invisíveis*.

## I. CONTEXTO

### I.1. História em evidência

O que caracteriza a dança contemporânea hoje? O que é emblemático para esta prática artística no início do Século XXI? É uma pergunta difícil de responder, mas se a reduzirmos para: O que foi emblemático a uma parcela da dança contemporânea nos últimos seis a sete anos? A resposta como pretendo demonstrar é: lidar com a própria história da dança.

Entre 2007 e o corrente ano, situam-se os três espetáculos que irei aqui analisar *A Mary Wigman Dance Evening* (2009), *Nijinsky Siam* (2010) e *The Hot One Hundred Choreographers* (2011); baseada nos artigos académicos de André Lepecki *The Body as Archive: Will to Re-Enact<sup>1</sup> and the Afterlives of Dances* (2010), de Isabelle Launay *Une Fabrique de la Mémoire en Danse Contemporaine ou L'Art de Citer* (2009) e de Ramsay Burt *History, Memory, and the Virtual in Current European Dance Practice* (2009). Ao refletirem sobre a tendência para trabalhar os arquivos e as histórias que se observa nos palcos contemporâneos, estes três pesquisadores irão analisar os seguintes espetáculos, que também situam-se neste período: *Construction Pieces* (2009/1961), *Parades and Changes* (2008/ 1965), *Urheben Aufheben* (2008), *Young People, Old Voices* (2007) e *Fake It!* (2007). Por outro lado, encontros como *re.act.feminism* (Berlim,2009), *Archive/Practice* (Leipzig,2009), *Re-constructions and Re-imaginings* (Nova Iorque,2009), *Re: Move* (Bruxelas,2010) e aqui em Portugal o ciclo “Restos, rastros e traços - Práticas de documentação na criação contemporânea” (2009/2010), atestam o interesse de programadores, académicos e artistas. Dentro desta área, há

---

<sup>1</sup> *Re-enact*, do inglês colocar novamente em ato, re-encenar, re-criar eventos passados. Poderia traduzir também por re-atualização, que se aproxima melhor do pretendido aqui. Porém optou-se por usar o termo em inglês, já mais disseminado no universo das artes cênicas, assim como os termos derivados: *Re-enacting*, *Re-enactments* ou *Reenacting*, com ambas as grafias, dependendo do autor.

ainda dois exemplos, que abordarei mais demoradamente, que também evidenciam novas formas de abordar o patrimônio e o repertório da dança atualmente.

A terceira edição do Congresso de Dança (*TanzKongress*) realizado a cada quatro anos pelo Ministério da Cultura Alemão aconteceu em Junho deste ano em Düsseldorf, Alemanha. Com o mote “*Performing Translations*” o Congresso foi organizado em setes campos temáticos que abarcavam diversas esferas do pensar, fazer e presenciar dança. O grupo Passar/Tomar (*Passing on / Taking over*) contava com palestras, discussões, workshops e espetáculos destinados a pensar que quando um trabalho coreográfico e conhecimentos corporais são transmitidos ou adotados em dança, questões relacionadas com arquivo e memória imediatamente emergem. Fez parte da programação deste grupo o espetáculo de abertura do Congresso *La Création du monde 1923–2012* do coreógrafo congolês Faustin Linyekula, que apresentou no mesmo espetáculo a reconstrução deste bailado de 1923 feita por Kenneth Archer e Millicent Hodson e a visão crítica do coreógrafo noventa anos depois. Outro encontro de destaque neste grupo foi a mesa subordinada ao tema *Dance Heritage* (Patrimônio da Dança), que contava com os pesquisadores em dança: Ramsay Burt, Claudia Jeschke, Kenneth Archer, Millicent Hodson; a coreógrafa Antje Pfundtner (que apresentou no Congresso a sua versão do *Quebra-Nozes*) e a diretora do *TanzFonds Erbe* (Fundo para o Patrimônio da Dança) Madeline Ritter. A discussão desta mesa iniciou-se com a seguinte pergunta: Para onde vai a dança depois da apresentação? E porque devemos lidar ou nos preocupar com o patrimônio da dança? A primeira resposta, dada por Claudia Jeschke foi que “não há maneira de escapar desse patrimônio: ele está nas técnicas que aprendemos e nas peças que vemos”, porém devolveu-nos a pergunta: “Em quais obras estamos interessados e porquê? Será o patrimônio aquilo que temos, ou aquilo que construímos?” Para Ramsay Burt o patrimônio “tem que ser um contributo e servir para quem está fazendo dança hoje” e segundo o pesquisador “está no lado do político pensar o que entra e o que fica de fora deste arquivo”; porém devemos “tomar cuidado com uma vontade contemporânea (pois temos ferramentas para isso) de documentar tudo; é necessário

deixar algo de fora, para a arqueologia futura”, afirma<sup>2</sup>. Outra provocação foi a de que hoje, a adoção artística do patrimônio da dança não é mais limitada à reconstruções historicamente fieis ao original. *Re-enactments*, filmes, instalações ou projetos online utilizam deliberadamente a distância histórica para atualizações contemporâneas. Neste contexto, coexiste o trabalho de reconstrução de peças históricas de Kenneth Archer e Millicent Hodson, mas também a apropriação radical do *Quebra-Nozes* feita por Antje Pfundtner financiada pelo *Tanzfonds Erbe*.

Foi no contexto desta mesa que conheci o *Tanzfonds Erbe*<sup>3</sup> (Alemanha), fundo criado em 2011 que financia projetos criativos que promovam o patrimônio cultural da dança. Segundo sua diretora, Madeline Ritter, em diversas discussões envolvendo instituições públicas assim como companhias independentes, foi identificado um desejo de preservar o patrimônio cultural da dança, mas também uma incapacidade para tal. Esta incapacidade não é só questão de falta de financiamento, mas também uma carência de acesso a coreógrafos e materiais relevantes, assim como uma lei de *copyright* no repertório da dança do século XX indefinida e que envolve altos custos, desencorajando jovens coreógrafos em trabalhar com peças históricas. O financiamento então, de caráter bem aberto, é disponível para: re-construções, re-encenações, novas produções ou novas interpretações; lidar com temas, períodos, lugares ou artistas que são relevantes para a história da dança do Século XX e ao fazer, usar diferentes formatos artísticos, por exemplo *lecture performances*, instalações, exposições ou filmes e projetos *on-line*. Os projetos podem incluir coreologistas, historiadores, testemunhas contemporâneas e consultores dramaturgicos para ajudar na seleção dos trabalhos apropriados, assim como na inclusão e no “retrabalho” do material original<sup>4</sup>. A pesquisa e o processo criativo dos projetos financiados são inteiramente documentados, pois, segundo a diretora, há um grande interesse que essa documentação seja acessível ao público, professores e pesquisadores em bancos

---

<sup>2</sup> Falas da mesa “*Dance Heritage*”, presenciado ao vivo no *TanzKongress*, Junho de 2013, Alemanha. Tradução minha.

<sup>3</sup> Para mais informações consultar: [www.tanzfonds.de](http://www.tanzfonds.de)

<sup>4</sup> Um dos projetos financiados foi a peça *Débords – Réflexions sur La Table Verte* (2012) da coreógrafa espanhola Olga de Soto apresentado na Culturgest (Lisboa, Portugal) nos dias 12 e 13 de julho de 2013. A peça não é definida como “dança”, mas como “vídeo/performance/documento coreográfico” e coloca em cena os testemunhos de espectadores e bailarinos das marcas deixadas pela peça *La Table Verte* (1932) de Kurt Jooss.

de dados *on-line*, assim como em arquivos especializados e em bibliotecas universitárias. Para Ritter, a coleção que irá imergir deste processo tornar-se-á um valioso material de estudo para futuros pesquisadores e artistas, permitindo um profundo olhar para a história da dança alemã, além de mostrar como adotar uma aproximação criativa ao patrimônio da dança.

## **I. 2. Usos criativos do passado**

Se esta “nova” maneira de se relacionar com a história da dança; dando-lhe um uso menos sacralizado, liberto da idéia de fidelidade ao original, mais afetivo e segundo Ritter mais “criativo”; começou com uma demanda dos próprios artistas, agora estas mesmas propostas já encontram respaldo em instituições de financiamento que privilegiam e financiam este tipo de aproximação. É com base nesta idéia de apropriação criativa que assenta o recente projeto *Re:Rosas – The Fabuleus Rosas Remix Project*, que gostaria também de mencionar, pois está ligado intimamente ao lugar de formação de dois artistas analisados aqui, Cristian Duarte e Fabian Barba.

A escola P.A.R.T.S., sigla para *The Performing Arts Research and Training Studios* foi fundada em 1995 em uma parceria da companhia de dança Rosas com a Ópera Nacional da Bélgica De Munt / La Monnaie. Sua diretora é a coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker, responsável também pelo currículo pedagógico e artístico. O currículo é dividido em dois ciclos de dois anos cada. O ciclo básico de treino (*Training*) e o avançado de pesquisa (*Research*). A escola é um dos epicentros de formação em dança contemporânea do mundo e durante os quatro anos do curso, os alunos são encorajados a desenvolver seus trabalhos pessoais com foco na investigação artística. Estando ligada intimamente à companhia Rosas e ao trabalho que Anne Teresa De Keersmaeker desenvolve há mais de trinta anos, a escola divide sua infra-estrutura com a companhia, e os alunos têm em seu ciclo de estudos a aprendizagem do repertório da Rosas. O treino diário é uma combinação de dança clássica e técnicas contemporâneas, estas baseadas principalmente em *release techniques*. Os workshops de repertório são sempre conduzidos por dançarinos que estiveram na criação original das peças e os alunos aprendem tanto excertos como peças inteiras. Assim, peças do repertório da Rosas como a emblemática *Rosas danst Rosas* (1983), e outras como

*Quatuor n°4* de *Mikrokosmos* (1987), *Achterland* (1990), *Drumming* (1998) e *Rain* (2001), fazem parte da formação dos alunos nos três primeiros anos do currículo. Peças de repertório de outros artistas como William Forsythe e Trisha Brown também fazem parte destes estudos. A escola entende que praticar o repertório não é um objetivo em si mesmo, mas o estudo de um repertório de peças de dança pode confrontar os estudantes com um amplo vocabulário de movimentos, ajudando-os a ganhar um melhor entendimento de métodos de composição, além de promover experiências cênicas de interpretação<sup>5</sup>. O modo como o currículo da escola é pensado e a ênfase que se dá ao trabalho com repertório em dança será fundamental para depois compreender as escolhas estéticas e afetivas de seus ex-alunos Cristian Duarte e Fabian Barba.

Em Junho de 2013, a Rosas criou o Projeto *Re:Rosas – The Fabuleus Rosas Remix Project*. Keersmaecker, que ultimamente tem se interessado em refletir sobre sua própria memória de trinta anos como coreógrafa, lançou em 2012 junto com a pesquisadora Bojana Cvejic *A Choreographer's Score*, um livro/partitura que documenta os primeiros quatro trabalhos (1981-1986) da coreógrafa: *Fase*, *Rosas danst Rosas*, *Elena's Aria* e *Bartók*. Esta “partitura coreográfica” contém diversos arquivos: entrevistas, desenhos, esquemas, fotos e gravações da própria coreógrafa demonstrando e explicando cada peça. Uma importante “notação” multimídia que continuou com um segundo livro *A Choreographer's Score* com as peças *En Attendant* (2010) e *Cesena* (2011) lançado em agosto de 2013. *Re:Rosas – The Fabuleus Rosas Remix Project* também lida com o repertório da Rosas, mas de um outro modo. Neste projeto, disponibilizado *on line*<sup>6</sup>, a idéia é encorajar qualquer pessoa que tenha vontade a aprender e dançar a sua própria versão de *Rosas danst Rosas* (1983). A idéia é simples e o resultado singular: na página inicial encontramos logo o convite: “Precisely 30 years ago, dance company Rosas put itself on the map with the production *Rosas danst Rosas*. This choreography has since been staged all over the world. And now it's your turn”. Para isso basta seguir as instruções: em quatro vídeos Anne Teresa De Keersmaecker e a dançarina Samantha van Wissen ensinam os

---

<sup>5</sup> Para mais informações consultar: [www.parts.be](http://www.parts.be)

<sup>6</sup> Para mais informações consultar: [www.rosasdanstrosas.be](http://www.rosasdanstrosas.be)

movimentos, a estrutura e a coreografia da peça. Há ainda um vídeo de boas-vindas, onde a própria coreógrafa nos desafia: “You can change the order of the movements, you can make your own combination, create a new structure and of course, you can choose your own music [...] so make your own *Rosas danst Rosas*, have fun, and I am very curious to see the result”. Para finalizar, há também um *link* para descarregarmos (se quisermos) a música original. Depois destes passos, gravamos o vídeo e postamos no site. Os vídeos postados até outubro de 2013 serão integrados na apresentação da companhia no Kaaitheater em Bruxelas. Em outra aba do *site* é possível visualizar os vídeos enviados e até a data da consulta<sup>7</sup> já havia mais de 30 apropriações de *Rosas danst Rosas*, nos mais diversos formatos e lugares: solos, grupos, com crianças, em desenho animado, sem música, ao som de *Queen*, em uma piscina, na rua, na montanha e até sem cadeiras (objeto “indispensável” na coreografia).

Keersmaecker aqui se posiciona exatamente como Yvonne Rainer em entrevista para Helmut Ploebst. Ao ser questionada sobre como se sentia ao ver o *re-enactment* de sua peça *Continuous Project - Altered Daily* de 1970 feito pelo Quatuor Albrecht Knust, do qual falarei a seguir, em 1996, Rainer respondeu:

The only dance of mine that I feel a very rigorous attachment to is "Trio A". One, because it was documented in film in 1978; two, because I remember it so well. So I would like it not to change. Both "Trio A" from "The Mind is a Muscle" and "Chair Pillow" from the original "Continuous Project - Altered Daily" have been labanotated. So they exist as very specific and precise documentations. But everything else is up for grabs. Call it a degeneration, a regeneration, a hybrid, whatever you want, I accept whatever comes out of the process of a particular group. Although the "Knusties" are the only ones who have attempted this. The descriptions of my early dances in that first book ... I can't decipher a lot of those notes any more. Students have come to me and asked if they can make dances from these notes - yes of course, use it as a score for something new!. I don't feel purist about these things<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> 04 de Setembro de 2013.

<sup>8</sup> Em entrevista a Yvonne Rainer conduzida por Helmut Ploebst (2006).

Acredito que a postura de Yvonne Rainer é emblemática para pensarmos nos tipos de aproximações que podemos fazer de uma obra histórica. Se por um lado Rainer não se sente “purista” em deixar que estudantes façam novos trabalhos a partir de suas antigas peças, por outro, há certas peças que ela não gostaria que mudassem. Esta relação ambígua entre fidelidade e subversão sempre esteve presente no modo como a dança se relacionou com seu passado. E é justamente uma obra que também foi revisitada por Rainer, *Le Sacre du Printemps* (1913), que servirá, no Capítulo II, de parâmetro para comparar épocas (Anos 1980 e hoje) e diferentes aproximações ao patrimônio da dança (reconstrução e revisão crítica).



Figura 1 – *Le Sacre du Printemps* (1913) - Reconstrução de Hodson/ Archer para o *Finnish National Ballet* (1994).



Figura 2 – *RoS Indexical* (2007), de Yvonne Rainer.



A memória é uma paisagem contemplada de um comboio em movimento [...] Algumas estão já tão longe, e o comboio avança tão veloz, que não temos a certeza de que realmente aconteceram. Talvez as tenhamos sonhado. Já me falha a memória, dizemos, e foi apenas o céu que escureceu. José Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados*.

## II. UMA HISTÓRIA DA VONTADE DE LIDAR COM HISTÓRIA

### II. 1. Uma história de afetos

Antes de olhar para o modo como em meados dos anos 80 do Século XX a dança se relacionava com sua própria história, proponho começar pelas reflexões contemporâneas de importantes teóricos do campo da dança e das artes performativas. Cada pesquisador propõe, à sua maneira, conceitos e nomenclaturas que procuram dar conta das inúmeras iniciativas em lidar com a história da dança que proliferaram nos últimos anos nos palcos contemporâneos. Tais reflexões são de suma importância para a análise dos espetáculos escolhidos que se seguem, assim como para afirmar que este movimento de olhar para trás hoje se apresenta com particularidades diversas de vinte anos atrás.

Isabelle Launay, professora de história da dança na Universidade de Paris VIII, em conferência realizada em 2009 na Bienal de Dança Contemporânea de Santos (Brasil), disponibilizada em artigo posteriormente - *Une Fabrique de la Mémoire en Danse Contemporaine ou L'Art de Citer* (2009), - irá colocar-nos as seguintes questões: Como pensar a duração de vida de um gesto dançado? Sob quais formas eles vêm persistir sob o nosso presente? (*ibid.*: 1). A autora propõe que ao invés de lamentarmos o fato da dança ser uma arte efêmera, por que não olharmos para as formas de esquecimento como uma oportunidade para a história da dança? Se a memória é a relação entre lembrança e esquecimento, construída por um complexo processo de re-invenção do passado no presente, não seria a história da dança também assim? E neste sentido: o que decidimos lembrar e preservar ou esquecer e apagar desta história? Para a pesquisadora uma política do esquecimento pode favorecer a dança de se livrar, por exemplo, de hierarquias internas, e modos de lidar com a memória que muitas vezes disputam o passado num jogo de interesses e finalidades e determinam um único modelo idealizado de transmissão. Assim, para a

autora não existe “transmissão em dança”, mas sim complexos processos de traduções, transformações e alterações (*ibid.*: 2).

Reprise aléatoire ou assumée, vague souvenir ou hommage revendiqué, subversion ou fidélité au modele, citation litterale ou masquée, desintégrée et dissout, les modes de reprise en danse contemporaine sont si multiples qu’il serait vain de tenter d’en dresser le classement exhaustif (Launay, 2009: 4).

Dentre os diversos modos de se trabalhar a memória de um gesto, Launay analisará mais precisamente um, a citação. Mas um determinado tipo de citação: a citação de uma dança a partir de seu registro filmado (*ibid.*: 3), onde os elementos básicos são: copiar uma dança gravada em vídeo e inserir esta cópia num novo trabalho cênico. Para isto, Launay irá analisar três espetáculos na dança contemporânea francesa que usam este modo particular de citação: *Le dernier spectacle* (1998) de Jérôme Bel que cita o solo *Wandlung* (1978) de Susanne Linke; Latifa Laâbissi, - em *Phasmes* (2001), que copia em cena três solos de Mary Wigman, Valeska Gert e Dore Hoyer; e Mathilde Monnier, - em *Temp 76* (2008), e *Surrogate City* (2009). A reflexão proposta por Launay será fundamental para analisar um dos espetáculos escolhidos *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) que parte da mesma premissa: aprender e incorporar uma dança através do seu registro em vídeo. Assim, as obras analisadas por Launay e *The Hot One Hundred Choreographers*, como irei demonstrar, propõe um modelo não idealizado da transmissão, mostrando-nos que o uso da citação e a possibilidade da cópia afirmam os diferentes futuros que cada obra tem dentro de si.

Neste mesmo ano, o pesquisador e professor inglês Ramsay Burt publica o artigo: *History, Memory, and the Virtual in Current European Dance Practice* (2009), onde irá analisar as peças *Young People, Old Voices* (2007) do dramaturgo e coreógrafo alemão Raimund Hoghe e *Fake It!* (2007) do artista esloveno Janez Jansa. O autor identifica nestes, e em recentes trabalhos coreográficos um novo fenômeno: convocar os espectadores a evocar coletivamente histórias e memórias. *Fake It!* (2007), idealizado pelo esloveno Janez Jansa que, depois de receber uma resposta negativa de financiamento para a realização de um festival, convoca um grupo de artistas eslovenos que interpretam versões “falsificadas” das peças que eles gostariam de ter

programado e trechos de peças “históricas” que gostariam de ter visto ao vivo como *Accumulation* (1971) de Trisha Brown, *Café Müller* (1978) de Pina Bausch e *Goldberg Variations* (1986-1992) de Steve Paxton. Para Burt esse fenômeno: “that evoke histories and memories explore theater dance’s potential to affect its beholder’s experience of temporality” (*ibid.*: 445). Segundo o autor, ao colocarem mais ênfase no aspecto temporal do que espacial da dança, estas obras carregam potencial para transformações sociais porque lidam diretamente com futuros alternativos possíveis, assim como encorajam aos participantes a re-imaginar histórias culturais à margem dos discursos oficiais. Ao analisar *Fake It!*, Burt lembra-nos que os trabalhos que são apresentados em suas versões “falsas” e não autorizadas vêm de países como a Alemanha e os Estados Unidos, países ricos e poderosos cujo domínio inovador no campo da dança artística é mantido ao longo da história da dança. Neste sentido, *Fake It!* aborda questões sobre quem ganha ou quem perde nesta história, onde artistas trabalhando em países menos poderosos (como a Eslovênia) são descartados, como se apenas imitassem de um modo inferior o que se faz de inovador em dança na Europa. Assim *Fake It!* confronta-se sabiamente com esta expectativa e expõe cenicamente e ironicamente as relações do mercado cultural internacional ao mesmo tempo que convida os espectadores a juntarem-se a esta comunidade “virtual” iniciada através de atos de lembrança e imaginação (*Ibid.*: 463). A questão abordada por Ramsay Burt em relação aos discursos dominantes dos lugares de poder (centro) e sua relação com uma história cultural que se desenvolveu à margem (periferia) é de grande valia para a discussão que pretendo seguir aqui. Primeiro porque os artistas selecionados para esta dissertação: Pichet Klunchun, Cristian Duarte e Fabian Barba são todos de países periféricos (Tailândia, Brasil e Equador) e segundo porque, apesar de já se inserirem no mercado de dança europeu, não irão deixar de questionar suas formações e influências artísticas a partir do contexto que vieram, assim como o modo como os discursos e a história da dança se desenvolveram através do tempo, mas também e principalmente no espaço.

Looking across the contemporary dance scene in Europe and the United States, one cannot escape the fact that dancers [...] are increasingly turning back on their and dance history’s tracks in order to find the object of their quest [...] and have in

recent years been actively engaged in creating re-enactments of sometimes well-know, sometimes obscure, dance works of the twentieth century (Lepecki, 2010: 28).

Para confirmar esta tese, o ensaísta e dramaturgo, André Lepecki em *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* (2010), irá usar como exemplo recentes trabalhos como os de Fabian Barba com *A Mary Wigman Dance Evening* (2009), Elliot Mercer (2009) com *Construction Pieces* de Simoni Forti (1961), Anne Collod (2008) com *Parades and Changes* de Anna Halprin (1965) e irá analisar mais precisamente três espetáculos: Julie Tolentino com *The Sky Remains the Same* (2008), Martin Nachbar com *Urheben Aufheben* (2008) que retorna ao solo *Affectos Humanos* (1962) de Dore Hoyer e Richard Move (desde 1990) com suas “incorporações” de Martha Graham. O autor propõe-nos um olhar para estes recentes *re-enactments* em dança como formas de um afetivo modo de historicidade, ativando possibilidades criativas ainda não esgotadas em uma obra do passado. Assim, “turning and returning to all those tracks and steps and bodies and gestures and sweat and images and words and sounds performed by past dancers paradoxically becomes one of the most significant marks of contemporary experimental choreography” (*ibid.*: 29). É partindo do pressuposto de que existe um gesto precedente e que é possível voltar-se criativamente para o passado para produzir diferença e criar, que Lepecki irá propor que estes recentes *re-enactments* em dança não podem ser vistos como uma paranóica<sup>9</sup> ou melancólica<sup>10</sup> compulsão em repetir, mas sim como “singular modes of politicizing time and economies of authorship via the choreographic activation of the dancer’s body as an endlessly creative, transformational archive” (*ibid.*: 46).

Através do conceito “vontade de arquivo”, (*will to archive*) Lepecki irá propor um enquadramento alternativo no modo de lidar com o passado na dança contemporânea. Este enquadramento, segundo o autor, é afetivo, estético e político na medida que negocia com as forças e sistemas de comando do arquivo. Para Lepecki, este sistema de comando do arquivo, que determina o que merece lugar e o que deverá ser excluído, mostra-nos que o arquivo se revela como um verdadeiro

---

<sup>9</sup> Em crítica à proposição “*archival impulse*” de Foster (2004) que usa o termo da psicanálise “*impulse*”.

<sup>10</sup> Em crítica à proposição “*drive to produce documentation*” de Santone (2008) que também usa o termo da psicanálise “*drive*”.

“dispositivo” *Foucaultiano*, distribuindo o visível e invisível, gerando ou eliminando um objeto que não existiria sem o arquivo (*Ibid.*: 30).

É evidente que não se pode descrever exaustivamente o arquivo de uma sociedade, de uma cultura ou de uma civilização; nem mesmo, sem dúvida, o arquivo de toda uma época. Por outro lado, não nos é possível descrever nosso próprio arquivo, já que é no interior de suas regras que falamos, já que é ele que dá ao que podemos dizer – e a ele próprio, objeto de nosso discurso – seus modos de aparecimento, suas formas de existência e de coexistência, seu sistema de acúmulo, de historicidade e de desaparecimento. (Foucault, 2012 [1969]: 159)

Michel Foucault define “arquivo” em uma passagem tantas vezes citada de seu livro *Arqueologia do Saber* (2012 [1969]) justamente por um *sistema* de discursividade, de possibilidades e impossibilidades enunciativas. Assim, “o arquivo é, de início, a lei do que *pode* ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (2012 [1969]: 158). Foucault afirma que é justamente entre a tradição e o esquecimento que as regras do arquivo aparecem. Podemos pensar que o arquivo como “prática” ou como “sistema” permite aos enunciados de subsistirem e ao mesmo tempo de se modificarem regularmente. Portanto, o arquivo não é só o “sistema que rege o aparecimento dos enunciados”, mas “o sistema geral da formação e transformação dos enunciados”. (*Ibid.*: 159).

Assim, podemos retomar uma afirmação de Lepecki que ajuda-nos a situar porque estes recentes *re-enactments* em dança insistem em dar respostas performativas às questões suscitadas em trabalhar com história e arquivo:

But how can we access the archive, enter the archive, if the archive is not a ‘storehouse’ but a system? The answer is: only choreographically. For if choreography knows something, it is that an archive does not store: it acts. And its actions take place primarily by delimiting zones of temporality and rhythms of presence. (Lepecki, 2010: 38)

Tal idéia de forças e sistemas de comando encontra um eco na idéia defendida por Launay (2009) ao propor que hierarquias internas e modelos de transmissão idealizados podem (e devem) ser esquecidos. Acredito que os espetáculos selecionados para análise mais detalhada nesta dissertação *Nijinsky Siam* (2010), *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) e *A Mary Wigman Dance Evening* (2009),

abordam esta questão de forma muito instigante. Lepecki, ao defender um modo de lidar com a história da dança em que o próprio corpo do bailarino é visto como um criativo e transformador arquivo aponta para a negociação que a dança, enquanto arte viva e efêmera, sempre fará entre seus arquivos e repertórios.

Em seu livro *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003), a professora e diretora do Instituto Hemisférico de *Performance* e Política Diana Taylor irá defender que um comportamento expressivo (*Performance*) também transmite memória cultural e que ações incorporadas (*embodied acts*) produzem conhecimento. Neste sentido, argumentando contra o binômio conhecimento escrito/conhecimento incorporado, onde apenas o poder da escrita pode afirmar uma memória social, convida-nos a pensar que práticas efêmeras (*repertório*) têm participado e continuarão a participar na transmissão de conhecimento social, memória e identidade pré e pós-escrita. A autora propõe-nos então a divisão *arquivo/repertório*. O *arquivo* são os materiais “supostamente” (porque sabemos que depende de vários fatores) duráveis, como textos, documentos, mapas, filmes e ossos. O *repertório* são os materiais chamados “efêmeros” de práticas e conhecimentos incorporados como a língua falada, a dança, rituais.

O repertório requer presença<sup>11</sup>, pessoas participando na produção e reprodução do conhecimento, sendo parte da transmissão. Em oposição à suposta estabilidade dos objetos no arquivo, as ações no repertório não se mantêm iguais. “The repertoire both keeps and transform choreographies of meaning” (*ibid.*: 20). Assim, o estudo de um repertório pode permitir aos pesquisadores traçar mapas de tradições e influências, como por exemplo, o modo como diversos tipos de performances têm viajado pelas Américas, ou no caso de Fabian Barba, como mostrarei aqui, tentar entender como a corrente da dança expressionista alemã influenciou sua formação em dança no Equador.

Performances also replicate themselves through their own structures and codes. This means that the repertoire, like the archive, is mediated. The process of selection, memorization or internalization, and transmission takes place within

---

<sup>11</sup> Para discussões sobre presença/mediação ver Phelan (1993) e Auslander (1999), ou ainda: Lepecki, (2004).

(and in turn helps constitute) specific systems of re-presentation. [...] They reconstitute themselves, transmitting communal memories, histories, and values from one group/generation to the next (Taylor, 2003: 21).

Apesar de diversos, o arquivo e o repertório são os dois lados de uma mesma moeda e haverá sempre uma negociação entre ambos. Tanto o arquivo como o repertório foram e serão importantes fontes de informação, excedendo constantemente as suas limitações. É o que procurarei demonstrar aqui. Os três espetáculos estudados partem de materiais do arquivo para realizarem suas apropriações de peças históricas. Pichet Klunchun, de fotografias, Cristian Duarte, de vídeos, e Fabian Barba, de vídeos, fotografias e documentos escritos. Porém, a certa altura da pesquisa, realizam que é preciso trabalhar também com o repertório. Repertório este que pode ser encontrado no corpo de outros, mas principalmente e precisamente; e é isto que o tornam um modo afetivo de historicidade; em seus próprios corpos e memórias incorporadas. Assim estarão o tempo todo, como iremos ver, negociando entre realocar o arquivo no próprio corpo transformando-o em conhecimento incorporado e repertório, e o modo inverso, através do próprio repertório poder ler e dar vida ao arquivo.

The transmission of a scenario reflects the multifaceted systems at work in the scenario itself: in passing it on, we can draw from various modes that come from the archive and/or the repertoire – writing, telling, reenactment, mime, gestus, dance, singing. The multiplicity of forms of transmission reminds us of the multiplicity at work. One is not reducible to another; they have different discursive and performatic structures. [...] The challenge is not to “translate” from an embodied expression into a linguistic one or vice versa but to recognize the strengths and limitations of each system (Taylor, 2003: 32).

## **II. 2. *Le Sacre du Printemps* – em busca do mito**

Taylor, ao propor o conceito de “repertório” como “memória incorporada”, pode desafiar-nos a refletir o modo como olhamos para a idéia de repertório em dança. Normalmente entende-se repertório como o conjunto de obras de cada artista ou companhia. Este repertório permanecerá no tempo através de documentos duráveis (*arquivo*) como notações coreográficas e vídeos, mas também de documentos efêmeros (*repertório*) como a memória de um bailarino, ou do próprio coreógrafo. É

consciente desta complexa relação entre lembrança e esquecimento constitutivo da própria memória que Launay (2009: 2) irá questionar um único modelo de transmissão do repertório em dança. A autora, como vimos, afirma que não podemos mesmo falar de transmissão em dança, mas de complexos processos de traduções, transformações e alterações. Se os questionamentos sobre o repertório em dança sempre ocuparam um papel central para os coreógrafos, como o exemplo de Anne Teresa De Keersmaecker, para as instituições, como o *Tanzfonds Erbe* e para o mundo da dança em geral; nenhuma peça é mais emblemática para falar de repertório em dança do que *Le Sacre du Printemps* (1913). Coreografada por Vaslav Nijinsky para os *Ballets Russes*, com música e argumento de Igor Stravinsky e cenário, figurinos e co-argumento de Nicholas Roerich, *Le Sacre du Printemps* (1913) causou um furor em sua estréia e é umas das obras mais revisitadas até hoje.

O jornalista e crítico Theodore Bale em seu artigo de 2008, *Dancing Out of the Whole Earth: Modalities of Globalization in The Rite of Spring*, faz uma minuciosa análise da peça num mundo globalizado e mostra-nos que entre o ano de sua estréia (1913) e o ano da pesquisa (2007) foram criadas 186 versões de *Le Sacre du Printemps* com estréias em 33 países diferentes (*Ibid.*: 342). Esta lista inclui nomes do balé, da dança moderna e contemporânea como: Léonide Massine (1920), Mary Wigman (1957), Maurice Bejárt (1959), Pina Bausch (1975), Martha Graham (1984), Marie Chouinard (1993), Xavier Le Roy (2007), entre outros. Mas por que tal fascinação? Acredito que ela possa ser explicada em parte pelo mito que se formou em torno de sua estréia em 1913. *Le Sacre du Printemps* apresentou um quadro ritual da Rússia pagã, onde uma virgem é escolhida e ofertada aos deuses da primavera em troca da fertilidade da terra. A jovem eleita dança freneticamente até a morte. Apesar do tema relativamente simples, é na coreografia concebida por Nijinsky que *Le Sacre du Printemps* rompe com tudo que havia sido feito antes:

Nijinsky prova que é possível organizar a dança fora das leis do Bailado clássico. Abandona os princípios em que se formou. Decide a abolição da graciosidade das curvas e do gesto redondo; quebra o equilíbrio artificial do corpo de baile em torno de um eixo central da cena; faz o bailado desertar do mundo dos contos de fadas e encontrar a voz poderosa que ressoa em cada corpo desde tempos imemoriais [...].



Se Stravinsky abre uma nova era, Nijinski inventa uma arte (Sasportes, 2006 [1983]: 116).

Como toda arte de vanguarda, *Le Sacre du Printemps*, não foi aceita pelo seu público contemporâneo, sendo apresentada apenas oito vezes e nunca mais. Bem sabia Stravinsky ao dizer: “A coreografia de Nijinsky é incomparável. Salvo algumas pequenas coisas, é exactamente como eu tinha desejado. Mas é preciso deixar passar algum tempo até que o público se habitue à nossa linguagem” (Igor Stravinsky, cit. in Sasportes, 2006 [1983]: 52). Apesar de o público ter se habituado à música de Stravinsky, a coreografia de Nijinsky se dissolveu no mito. Do mito restaram alguns vestígios: diários e desenhos do próprio Nijinsky, testemunhos orais, desenhos de cenários e figurinos, notas de sua assistente Marie Rambert, desenhos dos bailarinos feitos no dia da estréia por Valentine Gross-Hugo. E é justamente, através destes vestígios que pela primeira vez, somente em 1987 Millicent Hodson, pesquisadora, coreógrafa e bailarina, e Kenneth Archer, historiador da arte e figurinista, o casal “detetive”, como se autodenominam, conseguiram reunir todos estes vestígios e reconstruíram para o *Joffrey Ballet* o que seria o mais próximo de *Le Sacre du Printemps* “original”. Esta procura para montar o que Hodson denominou de um “quebra cabeça coreográfico” levou a ela e seu companheiro mais de duas décadas de trabalho<sup>12</sup>.

Helen Thomas, socióloga da dança, relembra-nos que desde meados da década de 1980, testemunhamos um crescente interesse em reconstruir e preservar danças do início da dança moderna americana em particular e do início da dança moderna no século XX. (Thomas, 2004: 34). Este interesse profissional veio acompanhado do desenvolvimento de um debate entre a comunidade da dança sobre políticas voltadas para preservação. A pesquisadora ressalta uma edição especial da revista *The Drama Review* (1984), dedicada ao tema reconstrução (em dança, teatro e musica) e que abriu caminho para uma audiência mais ampla do que só estudiosos em notação e história da dança.

---

<sup>12</sup> Para uma descrição mais detalhada do processo de reconstrução de *Le Sacre du Printemps* pela própria Millicent Hodson, ver Hodson (1985 e 1986).

It's hardly surprising, then, that the history of dance is generally viewed as a history of 'lost' dances. One of the positivist reasons offered for reconstructing past dances is that filling in the 'blanks' of the dance 'story' offers a more inclusive and therefore more truthful picture of dance history. [...] But on another level, the concern to fill in the blanks of the dance story shows signs of exclusivity too. It is overwhelmingly theatrical, 'high art' past dances that are deemed suitable, worthy candidates for reconstruction (Thomas, 2004: 34).

Podemos identificar aqui duas posições que, segundo meu ponto de vista, definem o modo de se aproximar da história da dança durante os anos 80 do século XX. A primeira é uma idéia de aproximação somente como reconstrução, de conseguir relembrar uma dança chegando o mais perto do que seria o original, possibilitando uma visão “confiável”. A segunda, e que Thomas irá criticar, é uma idéia de exclusividade e privilégio, onde somente algumas danças “dignas” de serem lembradas, “merecem” ser reconstruídas (*Ibid.*: 34). É dentro deste contexto que *Le Sacre du Printemps* (1987) de Hodson/Archer se encaixa. Os próprios já declararam que preocupam-se em preservar “somente obras-primas do século XX, que sejam historicamente relevantes”<sup>13</sup>. Não estou aqui negando o imenso contributo que esta versão tem para a história da dança, desde seus agentes e público; apenas estou apontando que é um modo diverso, em relação ao modo que proponho aqui analisar, de tratar e pensar a história da dança.

Assim, durante este período de interesse acerca da memória da dança, irão ocorrer também discussões acerca da nomenclatura usada para tais trabalhos e que despertou algum debate. Thomas (*Ibid.*: 36) expõe-nos algumas dessas discussões: para a pesquisadora e historiadora Selma Jean Cohen um “*revival*” é feito pelo próprio coreógrafo; enquanto que uma “*reconstruction*” é feita por alguém que pesquisa a obra (Selma Jean Cohen, cit. in Thomas, 2004: 36). Para a historiadora e especialista em notações coreográficas Ann Hutchinson Guest um “*revival*” é uma obra trazida novamente à vida por alguém usando notação; “*reconstruction*” é construir um trabalho novamente através de inúmeras fontes e informações com a intenção de chegar mais perto do “original” possível. (Ann Hutchinson Guest cit. in Thomas, 2004:

---

<sup>13</sup> Na palestra “*Recreating the world of 1923*”, presenciado ao vivo no *TanzKongress* Junho de 2013, Alemanha. Tradução minha.

37) Porém, para Guest, o “revival” seria o mais perto do “original” possível, pois é “autorizado” pela própria mão do coreógrafo através da notação coreográfica. Apesar de Millicent Hodson sempre destacar que suas reconstruções são “segundo Nijinsky”, Guest chegou mesmo a sugerir que a reconstrução de *Jeux* (1913)<sup>14</sup> deveria ser nomeada como “Choreography by Millicent Hodson based on existing evidence of Nijinsky’s original ballet” e não como “coreography by Vaslav Nijinsky” (Ann Hutchinson Guest cit. in Thomas, 2004: 38).

There are different terms used to speak about the activity of taking dances out of the shadows of time and putting them on the stage”. [...] It should be evident that behind almost every discussion of reconstruction, revival, and so on, are assumptions (implicit and explicit) regarding authenticity, reproducibility and interpretivity (Thomas, 2004: 39).

Há ainda um último termo, também surgido nesta época, que acredito valer a pena mencionar. Mark Franko em artigo de 1989, ao analisar o trabalho da coreógrafa alemã Susanne Linke, que em 1988 fez a reconstrução da peça *Affectos Humanos* (1962) de Dore Hoyer, irá propor que o modo como o fez, conscientemente evita uma simulação do original (Franko, 1989: 56). Franko confirma esta tese ao apontar um fato muito simples no modo como Linke apresentou a reconstrução: trocar de roupa para cada solo que compõe a peça em frente à audiência. Para Franko, esta escolha reflete a distância que Linke “reconstrutora” se coloca da artista a ser “reconstruída”, alternando entre o incorporar e comentar uma peça histórica. “Such effects of distancing are rare in reconstructions of historical dance.” (*Ibid.*: 56). Para o pesquisador esta “nova” forma de se aproximar do passado, aproxima-se também da força teatral da coreografia original; uma força que pode potencializar novas criações ao invés de somente animar um artefato histórico (*Ibid.*: 57).

The historicist tendency to see the old in the new is characteristic of reconstruction. [...] Seeing the new in the old, on the other hand, is a new choreographic project that can be called reinvention. I regard reinvention as a Mannerism, characterized by the fixation on precise stylistic aspects of a lost

---

<sup>14</sup> Millicent Hodson e Kenneth Archer também reconstruíram *Jeux* (1913) de Vaslav Nijinsky para o *Verona Ballet* em 1996. Para mais informações e outras reconstruções ver: [www.hodsonarcher.com](http://www.hodsonarcher.com).

original work and guided by the reinterpretation of a period's most characteristic aesthetic preoccupations (Franko, 1989: 58).

Apesar de ser mais um conceito que tentou abarcar o modo como os artistas da dança lidavam com a memória e história naquela época, o conceito de Franko é relevante na medida em que já propõe a visão de voltar-se para o passado para continuar criando e afirma que uma “reinvenção” pode fazer parte de uma prática cultural e de uma teorização da história da dança. “It consists in inscribing the plurality of visions restoring, conceptualizing, and/or inventing the act” (*Ibid.*: 74)<sup>15</sup>.

Como justifiquei logo no início, optei aqui por respeitar a linguagem utilizada pelos criadores ao se referirem sobre seus próprios trabalhos, seja ela *reenactment*, diálogo, apropriação ou *remix*. Esta escolha subentende as opções práticas e sentidos moldados pela relação afetiva que cada um tem com a obra que está sendo refeita. O que as une é justamente os diferentes modos performativos de tratar estas escolhas estéticas, históricas e biográficas. Pois, como disse Ramsay Burt, em uma recente discussão sobre que termos usar para nomear estas práticas: “Todas incluem a idéia de retrabalhar algo, sendo estes modos de trabalho muito diversos, por isso envolvem sempre trabalho (*work*) e *re* qualquer coisa (*re something*), e assim prefiro o nome re-trabalhos (*re-works*)”<sup>16</sup>. Assim, a título de diferença de épocas e abordagens, como procurei demonstrar, gostaria de apresentar mais um exemplo de re-trabalhar a mítica peça *Le Sacre du Printemps*.

Yvonne Rainer<sup>17</sup> irá chamar sua apropriação radical de *Le Sacre du Printemps* (1913) de *RoS Indexical* (Rite of Spring Indexical) (2007). O termo *indexical*, sabiamente bem escolhido, nos remete justamente à questão do arquivo, dos materiais indexados referentes a uma obra. Portanto, sua fonte principal para esta apropriação é o

---

<sup>15</sup> Franko irá continuar esta discussão alguns anos mais tarde ao propor o termo “construção” (*construction*) ao invés de “reconstrução” (*reconstruction*). Ver Franko, 1993.

<sup>16</sup> Na mesa “*Dance Heritage*”, presenciado ao vivo no *TanzKongress Junho* de 2013, Alemanha. Tradução minha.

<sup>17</sup> Yvonne Rainer, coreógrafa, bailarina e cineasta, foi uma das figuras de maior importância para o desenvolvimento da dança pós-moderna em Nova Iorque nos anos 60. Fundadora do *Judson Dance Theater*, Rainer, no final dos anos setenta, se afastou da dança para se tornar uma cineasta engajada em causas feministas e filmes políticos, voltando a coreografar somente em 2000.

documentário de 2006 produzido pela BBC de Londres *Riot at the Rite*, que reconstrói como teria sido a estréia de *Le Sacre* em 1913 do ponto de vista desde sua criação e ensaios até o dia da estréia. O drama/documentário mostra-nos Nijinsky desesperado com os bailarinos que saíam do compasso da difícilíssima música de Stravinsky; Diaghilev ordenando que se acendesse e apagasse as luzes da platéia para tentar controlar o público enfurecido; e o público que se dividia em aplausos, vaias e impropérios. Em palco está a já citada versão de Millicent Hodson, de 1987, aqui interpretada pelo *Finnish National Ballet* (1994). A peça começa com quatro bailarinas (Pat Catterson, Emily Coates, Patricia Hoffbauer e Sally Silvers), de idades e trajetórias muito diversas, sentadas ao redor de uma mesa com fones de ouvido, tentando cantar, cada uma no seu ritmo, a introdução de *Le Sacre du Printemps* (1913), de Igor Stravinsky. Terminada a introdução, as bailarinas levantam-se e começam a lembrar, como se estivessem “marcando”, fragmentos dos movimentos da coreografia “original” de Nijinsky. Batidas com o pé forte no chão, pés virados para dentro (*en dedans*), movimentos angulosos com os braços, pulos; exatamente como conhecemos da reconstrução de Hodson.

Em sua encenação, Rainer, que também é cineasta, coloca a proposta de seguir meticulosamente o enredo e as imagens que viu no documentário. Assim, suas quatro bailarinas dançam *Le Sacre du Printemps* (1913) de Nijinsky/Hodson (no palco) no momento em que a coreografia aparece no filme. E no momento em que a câmera (no filme) sai do palco para focar Nijinsky, Diaghilev ou o público, as bailarinas (na cena) dançam qualquer outra coisa: desde movimentos inspirados em Robin Williams, passando pelos filmes mudos de Sarah Bernhardt ou movimentos do repertório da própria Rainer.

*RoS Indexical* é a parcial reconstrução do parcial retrato de *Le Sacre* feita pela BBC. Rainer elege a trilha sonora do documentário como trilha do espetáculo e, junto com a música de Stravinsky, escutamos também as vaias e gritos do público. Num dado momento da peça, estas vaias invadem literalmente o palco. De repente, algumas pessoas do público (bailarinos contratados) que estavam sentados na platéia trajando o figurino de *Le Sacre* “original”, invadem o palco reclamando e gritando com as bailarinas em cena, tentando ensinar-lhes a coreografia correta. Assim, numa

brilhante inversão de perspectiva, é o mito, o ícone *Le Sacre du Printemps*, que Rainer coloca em cena; devolvendo-nos a pergunta: o que podemos saber de uma dança mítica se nos resta apenas o mito?

Ao apropriar-se de *Le Sacre* desta maneira, quase como uma paródia/homenagem, é como se outro ícone também fosse colocado em cena: o próprio *Judson Dance Theatre* que Rainer integrou, questionando-se acerca da ruptura que provocou na dança nos anos 1960<sup>18</sup>. Para a crítica Marcia Siegel (2008) *RoS Indexical* ilumina tanto a persistente inovação de Rainer, quanto o seu profundo entendimento de uma obra histórica quase cem anos depois (*Ibid.*: 3). Segundo a autora, esta forma de se apropriar e olhar para uma peça histórica em dança apresenta-nos mais do que uma paródia ou uma homenagem; e sim uma revisão crítica, que de uma forma poética reavive essa sensação de estranhamento, invocando a paixão e o furor que acompanha qualquer movimento de ruptura (*Ibid.*)

Rainer not only destabilized the notion of *The Rite of Spring* as an iconic achievement in dance history; she allowed us to see that a work may live on in a greatly altered form, and that its status can actually get validated as it detaches itself from a deceptively permanent identity (Siegel, 2008: 1).

Se o trabalho de Rainer e de Hodson/Archer delineiam um limite quase extremo de lidar com o patrimônio coreográfico, um terceiro vértice deste território é a posição ocupada pelo Quatuor Albrecht Knust na história deste debate.

### **II. 3. Reivindicar o que nos pertence**

Isabelle Launay (2009) irá dizer-nos que quando a dança se imagina em relação com o mundo, também se imagina em relação a ela mesma, ou seja, a dança ao se pensar na relação com sua dança anterior; mesmo que o resultado seja uma citação,

---

<sup>18</sup> Em 1962 um recital apresentado na *Judson Memorial Church* em Nova York mudou o rumo da história da dança para sempre. O grupo, que se denominou *Judson Dance Theater*, o qual Yvonne Rainer foi uma das fundadoras, reclamava para si uma maior democracia na dança e um anti-elitismo, onde qualquer corpo poderia dançar e qualquer movimento/gesto poderia ser material para dança. “Para estes criadores, a questão não estava em deslocar o seu lugar de pertença, mas transformá-lo radicalmente, assumindo que a dança não é uma realidade predeterminada, imutável nas suas formas e que preexiste aos que praticam, pelo contrário, é definida por quem a faz” (Fazenda, 2012 [2007]: 38). Para uma análise artística, social e cultural do *Judson Dance Theater*, ver também Banes (1987 [1980] e 1993 [1983]).

um plágio, uma homenagem, uma paródia ou uma alusão; irá sempre provocar a reflexão sobre a memória que a dança tem de si mesma (*Ibid.*: 3). O uso da citação, por exemplo, sempre fez parte da tradição do balé clássico. Para Launay, o balé é sem dúvida o gênero coreográfico intertextual por excelência: “Les jeux ‘interchorégraphiques’ et ‘intergestuels’ (à savoir la reprise suivant des modèles compositionnels, les plagiat, pastiches, mais aussi, bien sûr, toute la dynamique des variations) faisant fleurir une pratique classique de la citation dans le cadre de la tradition du ballet” (*Ibid.*: 2). Esses jogos se apoiavam em uma base de passos comuns e de modelos emancipados de uma autoria, porém repousava sobre hierarquias e valores que serviam como medida para o julgamento da adequação de cada variação. Neste sentido, havia uma tradição que o público reconhecia e a “invenção” consistia em retomar modelos dominantes e desenvolver variações. Assim, “citar” neste contexto não questionava a estética do balé, muito pelo contrário, assegurava a sua memória. E é esta “memória” que ainda é a base de instituições coreográficas como companhias de balé e repertório (*Ibid.*). É justamente esta hierarquia, centrada nas companhias de repertório, que em 1993 um quarteto formado por jovens artistas da dança irá questionar. O Quatuor Albrecht Knust foi um grupo formado pelos bailarinos Christophe Wavelet, Dominique Brun, Anne Collod e Simon Hecquet, que durante dez anos interpretou obras coreográficas da história da dança do século XX. Essas recriações incluíam peças que haviam sido transcritas para *Laban notation*<sup>19</sup> como *Satisfyin' Lover* (1967) de Steve Paxton, *Continuous Project Altered Daily* (1970) de Yvonne Rainer e *L'Après midi d'un faune* (1912) de Vaslav Nijinsky. Christophe Wavelet (2007) em artigo que expõe quase como um manifesto o trabalho que desenvolveu com o Quatuor Albrecht Knust, defende que o trabalho do quarteto consistia em questionar o presente através do passado e instaurar um novo modo de lidar com a história da dança a fim de iluminar as condições e contradições relativas à produção artística contemporânea (*Ibid.*: 1). Para o artista, este trabalho constituiu em fazer ouvir o “rumor da batalha”, que evoca Foucault (2012 [1969]), presente na história das instituições e dos discursos. “Impliqué dans une archéologie du présent – autrement dit des pratiques, des idéaux et des conflits constitutifs de la modernité artistique”

---

<sup>19</sup> Sistema de notação coreográfica criado por Rudolf Von Laban em 1928.

(Wavelet, 2007: 1). Tal imagem de arqueologia, entendida em um sentido *Foucaultiano*, é também a imagem que escolhi para ilustrar os espetáculos analisados e que deu nome a esta dissertação. Falarei desta escolha e do conceito proposto por Foucault na Conclusão.

É esta idéia de questionamento e pertença à modernidade artística que irá propor Isabelle Launay (2000) ao analisar o trabalho do Quatuor. Launay irá ressaltar que quando o Quatuor decide retomar uma peça tão mítica da história da dança do século XX como *L'Après-midi d'un faune* de Nijinsky, é justamente, não para remontá-la como um quebra-cabeça ou uma peça de repertório que é “reanimada de um agonizante esquecimento” (*Ibid.*), mas pelo contrário:

En refusant de laisser cette oeuvre aux seuls soins des grandes compagnies de répertoire qui, fortes de la tradition orale, prétendent à ‘l’authenticité’ de leurs versions pourtrant multiples, le Quatuor A. Knust se refuse à considérer, cette première oeuvre de Nijinsky comme um épiphénomène dans l’histoire générale di Ballet: il le revendique, à juste titre, comme l’un des projets fondateurs de la modernité en danse (Launay, 2000: 1).

Cristophe Wavelet (2003) em artigo que analisa o legado e os diários de Nijinsky propõe:

As questões que não param de nos legar a longa história da “partilha do sensível” (Rancière) é que uma obra não deve continuar a ser a propriedade somente daqueles que se autodenominam ou se erigem sempre um pouco rápido demais em “herdeiros legítimos”. Muito ao contrário, ela deve pertencer a todos que experimentam a necessidade de pensar sobre ela, a quem quer que esteja em condições de se apropriar *singularmente* delas, ou seja, de colocá-las no trabalho como Nijinsky mesmo o fez a seu turno (Wavelet: 2003).

É justamente esta postura que iremos ver no primeiro espetáculo selecionado: *Nijinsky Siam* (2010).



De baús, cômodas e caixas com portas, tampas e gavetas entreabertas saía toda a espécie de utensílios e peças de roupa de que há memória. Fácil era imaginar que este conjunto de coisas diversas ainda se mexia até ao momento em que nós entrámos, que se encontravam numa espécie de evolução e só por causa da nossa presença se mantinham quietas como se nada fosse.

W. G. Sebald, *Vertigens. Impressões*.

### III. NIJINSKY SIAM

O primeiro espetáculo a ser analisado é a peça coreográfica *Nijinsky Siam* (2010), da Pichet Klunchun Dance Company (Tailândia). Com concepção e coreografia de Pichet Klunchun, teve como fonte o solo *Danse Siamoise* (1910) interpretado por Vaslav Nijinsky, como parte do balé *Les Orientales*, com coreografia de Michel Fokine, apresentado na Ópera de Paris cem anos atrás pela Companhia Ballets Russes.



Figura 3 - *Nijinsky Siam* (2010), de Pichet Klunchun



Figura 4 - Vaslav Nijinsky (1911) para o solo *Danse Siamoise* (1910).

#### III. 1. *Pichet Klunchun and Myself*

Para analisar a peça de Pichet Klunchun acredito ser válido mencionar a obra do coreógrafo francês Jérôme Bel e seu encontro com Pichet Klunchun na peça *Pichet Klunchun and Myself* (2005). Jérôme Bel vêm desenvolvendo uma carreira muito peculiar no meio da dança e sua trajetória artística de Bel vem sendo pautada por um profundo questionamento da dança enquanto meio e de sua relação com a própria história. Jérôme Bel cria sua primeira peça em 1994 *Nom donné par l'auteur* em que

ele próprio define como sendo uma “coreografia de objetos”, seguem-se outras duas peças: *Jérôme Bel* (1995) e *Shirtologie* (1997). Nas palavras do próprio:

Minha situação em 95 era a seguinte: eu tinha feito duas peças e nestas duas peças não havia um único passo de dança. Porém, meu objetivo era a dança, produzir dança. Então eu pensei, imaginei: como criar um verdadeiro espetáculo de dança? E me veio a idéia de roubar as danças que eu gosto, roubar a dança de outros coreógrafos e organizá-las para fazer meu próprio espetáculo. Uma espécie de *sampling*, de copiar/colar (Bel, 1999).

Bel resolve então ir atrás dessas danças que gostava, mas precisava antes pedir a autorização para esse “roubo”. Bel procura duas coreógrafas de dois solos que admira: Pina Bausch e seu solo em *Café Müller* (1978) e Susanne Linke e seu solo *Wandlung* (1978). Pina Bausch não aceitou, como já esperava Bel, mas Susanne Linke sim e *Le dernier spectacle* (1998) torna-se então o primeiro espetáculo a tematizar propriamente dito no campo coreográfico a prática da cópia (Launay: 2009, 4)<sup>20</sup>. Seguem-se outras peças entre 1998 e 2004, mas é a partir deste ano que Bel começa a se aventurar em uma série de espetáculos que o próprio dará o nome de “espetáculos de intérprete”. O que há em comum nestas peças é justamente dar visibilidade à figura muitas vezes relevada ao segundo plano: os intérpretes em dança. Todos os espetáculos receberão o nome do próprio intérprete e seguem a mesma linha: uma autobiografia visual, ou retratos coreografados: *Veronique Doisneau* (2004), *Isabel Torres* (2005) *Pichet Klunchun and Myself* (2005), *Lutz Förster* (2009) e *Cédric Andrieux* (2009). Esses convidados foram intérpretes ou de grandes companhias ou de grandes coreógrafos e os espetáculos são construídos a partir da memória e trajetória pessoal de cada um, de suas histórias na dança e com a dança. Em entrevista ao crítico de dança Tiago Bartolomeu Costa, Bel considera que falar é muito libertador e a linguagem é um meio por excelência da comunicação. “A dança discursiva é um termo que aceito para descrever o meu trabalho. Com a Veronique foi tudo muito claro, ela é direta, ao dizer-me ‘não gosto de Béjart nem do Petit’ isso interessa-me muito. E é muito mais poderoso que seja ela a dizê-lo, do que eu<sup>21</sup>”. Há aqui um fator importante que se está em jogo: como micro-histórias e memórias, que são a parte humana da

---

<sup>20</sup> Para uma descrição mais detalhada da peça ver Launay (2009) e Lepecki (2006).

<sup>21</sup> Em entrevista a Jérôme Bel conduzida por Tiago Bartolomeu Costa (2006b).

história, cruzam a história de uma obra, de um imaginário coletivo sobre a dança e seus personagens, reveladoras da própria “história da dança”. *Pichet Klunchun and Myself* (2005) deveria ser encenada como as outras peças, apenas com o intérprete em cena; mas visto o quanto conversaram sobre diferenças culturais e noções de dança para cada um, Bel resolve entrar junto em cena e o espetáculo é um diálogo coreográfico onde procura-se conhecer o outro e chegar mais perto do indivíduo. “É um exercício meta-performativo onde se prova que dança não é só corpo e tempo, mas espaço e consciência”(Costa, 2006a).

Para o show, nos sentamos frente a frente e começamos com uma pergunta simples como “Qual é seu nome?” e então perguntas mais complexas como “O que é *Khon*?” Eu devolvi com perguntas igualmente simples, assim como perguntas mais complexas como “Por que você dançou nu no palco?” Naquele momento eu não estava pensando em nada a não ser o trabalho sendo criado. Embora tenhamos idéias diferentes sobre arte, ela continua a ser nosso foco central. Diferimo-nos também em outros aspectos da vida, porque Jérôme Bel, por exemplo, nunca usa preto, enquanto Pichet nunca usa outra cor senão preto. Sobre e acima de tudo estava o sentido que tínhamos de “trabalhar junto” (Klunchun, 2006).

Bel e Klunchun colocam literalmente duas tradições da dança em diálogo, fazendo transparecer que tanto a dança contemporânea de Bel como a dança clássica tailandesa *Khon* de Klunchun são culturalmente construídas. Neste âmbito também encontraram afinidades entre eles, pois ambos se formaram em um contexto altamente codificado e de origem aristocrática, nomeadamente o balé clássico (Bel) e a dança clássica tailandesa (Klunchun) e agora contestam/ questionam esta tradição herdada. Pois, apesar do *Khon* ser um gênero performativo teatral que engloba dança, teatro, máscaras, música e canto, sua origem também remete à uma tradição social da corte, onde pretende-se contar a história da Tailândia, e do grande Rei Rama. Nesse sentido, seguindo o pensamento de Kealiinohomoku (1983 [1970]: 547), poderíamos dizer que tanto o balé quanto o *Khon* podem ser vistos como uma forma de dança “étnica”, na medida em que partilham convenções, regras, linguagem e personagens muito específicos de um dado grupo. Por outro lado, como nota a pesquisadora em dança Yvonne Hardt, Bel, ao colocar estratégias da dança contemporânea em relação

com estes estilos de dança normalmente excluídos da cena contemporânea europeia, “ask[s] us to reevaluate demarcations between tradition and modernity and encourage dance historians to venture into still unconventional dance fields” (Hardt, 2011: 28). No presente caso, não foram só os pesquisadores em dança que se aventuraram em outros campos, mas o próprio Klunchun, que depois dessa troca com Bel, resolveu se aventurar nos campos da história da dança.

### **III. 2. Pichet Klunchun**

Pichet Klunchun iniciou seus estudos em Dança Clássica Tailandesa aos 16 anos. Após um período nos EUA, onde estudou dança contemporânea, volta para Tailândia onde hoje é bailarino de *Khon* e também coreógrafo. Com sua companhia *Pichet Klunchun Dance Company* tenta estabelecer a ponte entre o clássico e o contemporâneo, muitas vezes criando versões contemporâneas da dança *Khon*, outras desenvolvendo seu trabalho autoral como *Nijinsky Siam* (2010). Klunchun afirma que nos EUA conseguiu fazer tudo o que quis com seu trabalho: misturou, mudou, mexeu na parte clássica; mas ao retornar à Tailândia, a reação do mundo clássico não foi muito boa. (Klunchun, 2006). No seu país natal foi rejeitado pelo meio da dança que reivindicou que ele não era nem um bailarino de *Khon*, nem um bailarino moderno. Chamaram-no um “bailarino sem raiz” (*ibid.*). Apesar das críticas, Klunchun não desistiu de tentar uma re-invenção dessa dança tradicional, que segundo ele, é vista como imutável e inquestionável, sem contar o fato da audiência ter se transferido da nobreza para o turismo. Sua intenção foi também tentar aproximar um público que não aprecia o *Khon* porque não entende essa forma de dança altamente codificada. Segundo Klunchun, o espetáculo com Jérôme Bel deu-lhe a oportunidade de fazer com que os espectadores ocidentais, mas também os orientais compreendessem melhor a dança *Khon*. Segundo ele, sua postura tem estimulado os próprios grupos tradicionais a criarem novas peças, como conta em entrevista ao Jacob’s Pillow Dance Festival:

Toda vez que trabalho com dança contemporânea, isso faz com que entenda melhor ainda a forma tradicional. Nos últimos dez anos, fui criticado e até rotulado como o “destruidor da dança *Khon*”. Eu faço o que faço porque me sinto feliz ao fazê-lo. Ultimamente, os agentes do governo e as pessoas envolvidas com a dança

*Khon* começam a se interessar novamente por ela e começam a criar mais performances “tradicionais” porque não gostam do que estou fazendo<sup>22</sup>.

A busca por novos caminhos o levou em 2007 a se confrontar com uma série de fotografias<sup>23</sup>, muito conhecidas no meio da dança ocidental, do bailarino Vaslav Nijinsky, feitas pelo fotógrafo Eugène Druet, em 1910, em um jardim, para o solo intitulado *Danse Si amoise*.

Eu vi uma foto do Nijinsky e fiquei encantado com seu movimento, sua postura; porém estava tudo errado, todos os movimentos estavam na direção errada. Então pensei: “o que este cara está fazendo?” (“*What this guy is doing?*”). Esse foi o primeiro contato, mas depois percebi o quanto ele realmente era um gênio. Algumas pessoas dizem que o Fokine apenas assistiu a uma apresentação [de *Khon*] e recriou os movimentos, mas eu acredito que ele fez aulas ou ao menos teve contato com os dançarinos, pois alguns movimentos são muito específicos e não são fáceis de lembrar. Mas o mais incrível foi perceber como Nijinsky incorporou esse movimento e tornou-o seu<sup>24</sup>.

### III. 3. Vaslav Nijinsky

Já vimos o quanto *Le Sacre du Printemps*, coreografado originalmente por Nijinsky, exerceu e continua exercendo fascínio no meio da dança em todo o mundo. Mas retomemos alguns anos antes, antes de Nijinsky se tornar coreógrafo. Mais precisamente em 1910, ano da segunda temporada dos Ballets Russes em Paris. Esta temporada, contava com três novos balés coreografados por Michel Fokine: *Schéhérazade*, *L’Oiseau de Feu* e *Les Orientales*. Segundo os pesquisadores Philippe de Lustrac e Sylvie Dancre, nesta temporada vê-se claramente um interesse pelo exotismo “elle sert un dessein précis, parfaitement homogène, conçu par le plus fascinant des artisans des Ballets Russes, Léon Bakst” (Lustrac e Dancre, 2009: 65). Com efeito, Léon Bakst, artista, cenógrafo e figurinista dos Ballets Russes tinha um grande fascínio pelo

---

<sup>22</sup> Em entrevista a Pichet Klunchun conduzida por Maura Keefe (2010). Tradução minha.

<sup>23</sup> Vale aqui ressaltar que esta série de fotografias amplamente difundidas na internet, muitas vezes sem o devido crédito ao fotógrafo Eugène Druet, encontram-se também disponíveis para consulta no site da The New York Public Library ([www.digitalgallery.nypl.org](http://www.digitalgallery.nypl.org)). O projeto *NYPL Digital Gallery* possibilita o acesso a mais de 800,000 imagens digitalizadas das coleções da *The New York Public Library*, incluindo manuscritos, mapas históricos, cartazes, impressões e fotografias. Esta atitude mostra-nos que instituições ligadas ao patrimônio têm repensado suas ações e acesso diante de um mundo globalizado, inclusive permitindo o seu uso, através de um guia como fazê-lo. A fotografia de Nijinsky que ilustra este capítulo é um exemplo disto.

<sup>24</sup> Em entrevista a Pichet Klunchun conduzida por Maura Keefe (2010). Tradução minha.

Oriente, mais precisamente pelo reino do Sião, hoje Tailândia. Em 1900, após assistir a uma apresentação de dança clássica Tailandesa, em São Petersburgo, pela Bud Mahinot Troup, que circulava pela Europa; Bakst é tomado por um fascínio por essa cultura que o levou a ser um grande colecionador de todo tipo de objetos vindos do Sião: estátuas, figurinos, pinturas, objetos esses que aos poucos começaram a povoar as produções dos Ballets Russes (*ibid.*: 66). Neste ponto Klunchun estava certo. O fascínio de Bakst pelo Sião e o contato com esse grupo que viajava pela Europa influenciaram sem dúvida a criação do solo *Danse Siamoise*, coreografado por Fokine e interpretado por Nijinsky, que adaptou alguns gestos coreográficos ao seu estilo. É precisamente em Nijinsky que Klunchun vai se centrar:

O que me interessa não é a razão pela qual Nijinsky adotou gestos exóticos, mas sim como ele o fez. Nijinsky captou a beleza da dança clássica tailandesa e desenvolveu-a de modo a transformá-la na sua própria beleza perfeita. Acredito que olhar de fora para a dança clássica tailandesa lhe permitiu ver o lado que era impossível ser visto de dentro (Klunchun, 2012).

Cristophe Wavelet, em artigo já citado, que analisa o legado de Nijinsky (Wavelet, 2003), afirma que uma obra deve ser tratada como um arquivo vivo e não como um mausoléu ou museu, afinal não se expõe uma dança como se expõe um quadro ou um manuscrito. Wavelet irá defender que não basta olharmos apenas para a “obra” para a entendermos em sua plenitude, mas também aos processos criativos desencadeadores e que, neste sentido a todo trabalho de interpretação das obras do passado convém reapresentar sua trama. “Interpretar é desunir, é devolver à criação aquilo que foi criado, é jamais escutar uma resposta, é ao contrário, reformular uma questão, reapresentar um dispositivo de dúvida e de aventura” (*ibid.*). E é dentro desse contexto que Klunchun se insere. Klunchun interrogou-se imensamente dos processos desencadeadores deste solo. Desde uma possível visão de Bakst, Fokine e Nijinsky do Sião através da lente do exotismo, até ao modo muito particular de Nijinsky “incorporar” aquele vocabulário de movimentos que não lhe pertencia. Podemos constatar também que Klunchun está longe de tratar Nijinsky como um mausoléu, até porque não faz parte do ícone de sua cultura, e muito longe também de tratá-lo com rancor, como alguém que supostamente possa ter usurpado e se apoderado da cultura

do outro; nesse caso a sua própria. Klunchun consegue, como diz Wavelet (2003), se apropriar novamente e singularmente de uma obra, como se re-apropriasse do que fora apropriado por Nijinsky. É partindo do pressuposto de que as condições que propiciaram a criação de *Danse Siamoise* também o pertence, que Klunchun reivindica o seu patrimônio cultural e toma parte de sua posição também como herdeiro da peça *Danse Siamoise*. É a partir daqui que Klunchun irá propor o seu diálogo com Nijinsky, mostrando-nos que os atos de reconstrução, reinterpretação e reinvenção de culturas podem conectar diferentes tempos e lugares.

Eu digo a Nijinsky: Tomaste o que não era teu, mas tornaste-o teu. E peço-lhe: penetremos agora nas sensações um do outro, aqui mesmo no palco, pare que eu possa coexistir contigo: respirar e reencarnar a vontade, o momento de transgredir (Klunchun, 2012).

### **III. 4. O encontro**

Do primeiro contato com a fotografia e sua primeira impressão, nascia então o desejo de Klunchun de realmente voltar-se para o passado, para um passado que de alguma forma também lhe pertencia. O estranhamento inicial foi aos poucos, à medida que pesquisava, transformando-se em reconhecimento da forma singular de apropriação de Nijinsky e Klunchun decide apropriar-se novamente desse mesmo gesto. Assim, a idéia para o espetáculo não era, de maneira alguma, corrigir o que estava errado, mas sim aproximar, manter um diálogo e construir a partir do que Nijinsky por sua vez já havia construído. Portanto, depois de uma minuciosa pesquisa histórica com a ajuda dos pesquisadores Sylvie Dancre e Philippe de Lustrac, que confirmara o que Klunchun havia pressentido, foi necessário partir para outra aproximação, uma aproximação através do corpo, do movimento. Klunchun perguntava-se como poderia aceder àquela dança, apenas partindo de uma série de imagens estáticas? Como poderia tentar imaginar qual seria a escrita coreográfica que aquelas poses tinham configurado, como seria a ligação, o encadeamento de uma para outra? Diferentemente do que iremos ver no último espetáculo *A Mary Wigman Dance Evening* de Fabian Barba, Klunchun não procurou testemunhas orais que pudessem saber mais daquela dança, mas tentou buscar uma materialidade própria deste arquivo. Afinal o material de trabalho que Klunchun possuía em mãos era somente a

série fotográfica de Nijinsky. Porém, como defendido, Klunchun irá dar-se conta de que seu conhecimento encarnado, seu repertório das técnicas da dança *Khon* permitiam-lhe “ler” o arquivo, de uma maneira que só a ele lhe pertencia. Conseguia fazer com que aquele arquivo “falasse”, mostrando-lhe que tipos de repertórios e escolhas afetivas e estéticas feitas por Nijinsky da dança *Khon* apareciam neste documento podendo-lhe revelar como seriam as sequências de movimento.

Ao olhar para o seu próprio contexto, Klunchun encontrou a resposta que precisava para trazer aquele arquivo à vida: usar o mesmo procedimento que originou a dança *Khon: Nang-Yai* – “bonecos de sombra” feitos em uma grande superfície de papel recortada que ao serem iluminados projetam a sombra de sua figura, criando um “teatro de sombras”. Klunchun reproduziu toda a série fotográfica de Nijinsky em *Danse Siamoise* em grandes *Nang-Yai* e como pesquisa de movimento iluminou-os e a partir do movimento que a sombra produzia começou a construir sua coreografia. Como o próprio diz: “I’m like a paleontologist. Not one that finds the bones and pieces them back together, but one who works out how the dinosaurs moved” (Pichet Klunchun, cit. in Kolesnikov–Jessop, 2010).

*Nijinsky Siam* ocorre em dois atos, muito diferentes entre si. O primeiro ato chamarei de contextualização, onde, como veremos, Pichet Klunchun expõe cenicamente o trabalho de pesquisa histórica que sustenta o espetáculo. O segundo ato chamarei de re-apropriação, onde Klunchun mostra-nos seu diálogo imaginado com Nijinsky.

Início do espetáculo. Luzes apagadas. Ouve-se uma música com acordes que nos remete a músicas orientais. Acende-se algumas poucas luzes no centro do palco, o suficiente para iluminar uma tela em que nos é apresentado um texto: “Em 1900, uma Cia de dança clássica thai (siamesa), The Bud Mahinot Troup, se apresentou em São Petersburgo, Rússia, e fizeram um tour pela Europa por muitos meses<sup>25</sup>”. Aparecem algumas fotos em preto e branco dessa companhia. Seguem-se mais alguns minutos com projeções de textos e fotografias sobre o contexto histórico, os Ballets Russes e o

---

<sup>25</sup> No espetáculo *Nijinsky Siam* presenciado ao vivo no CCB, Lisboa, Portugal. Tradução minha.



interesse pelo Sião já mencionado acima e a famosa sequência fotográfica de Nijinsky em *Danse Siamoise*. Tal exposição nos faz lembrar uma palestra, uma aula, ou procedimentos explicativos não habituais a um espetáculo de dança. Alerta-nos Hardt:

Re-enactments increasingly destabilize distinctions between the artistic and the academic fields as they highlight the performative nature of doing history and presents modes of research that involves lectures, texts and documentation in a stage setting (Hardt 2011, 27).

Entretanto, terminam as projeções e ouvimos outra música, com acordes que reconhecemos ser de música clássica ocidental. Vagarosamente entram dois bailarinos carregando enormes *Nang-Ya* feitos com as fotografias de Nijinsky e cruzam o palco numa caminhada de perfil lenta, sincronizada e contínua. Terminada a caminhada, esses mesmos bailarinos retornam ao palco, sem as figuras, entrando junto com eles uma bailarina. “My name is [...] and I am the Monkey”, diz o primeiro. Apresentam-se sucessivamente e ficamos a conhecer seus nomes e os quatro personagens que compõem a dança *Khon*: Macaco, Demônio, Princesa e Príncipe. Este último, o Príncipe, não é apresentado por nenhum bailarino, mas pela imagem de Nijinsky que aparece novamente na projeção, com a frase escrita ao lado: “My name is Nijinsky, I am the Prince”. Desde já reparamos que querem convidar Nijinsky para esse diálogo dançado. A escolha de associar Nijinsky a este personagem, o Príncipe, se deve ao fato de Klunchun ter percebido que a maioria dos gestos adotados por Nijinsky nas fotografias são gestos pertencentes ao universo deste personagem masculino. Depois de apresentado os nomes, cada bailarino apresenta uma sequência de movimentos referente ao seu personagem. Tais movimentos são extremamente codificados, em sequências que envolvem uma precisa articulação de dedos, mãos e braços e o peso muito bem distribuído entre joelhos e pé, com o centro de gravidade baixo, como é comum nas artes marciais. Novamente aparece a imagem de Nijinsky projetada e ele também nos “apresenta” sua sequência de movimentos: as fotografias do bailarino são mostradas novamente, mas dessa vez em uma sequência rápida, encadeadas umas nas outras, como um filme de animação, proporcionando-nos a sensação e a imaginação de como poderiam ter sido os movimentos daquela sequência coreográfica. Começamos a reparar que algumas das poses que vimos nas fotografias

vêm de movimentos que nos foram apresentados pelos bailarinos. Isso vem ao encontro do que Klunchun dizia: que era necessário fazer com os espectadores entendessem de alguma maneira um pouco melhor essa dança tão codificada que é a dança *Khon*. Neste espetáculo esta idéia ainda ganha mais uma função: fazer com que os espectadores percebam, em certa medida, de onde vêm as poses de Nijinsky e como foram trabalhados tais repertórios de movimento. Há ainda nesta primeira parte do espetáculo um momento muito instigante: Esses três bailarinos começam aos poucos a interagir entre eles e percebe-se que vai se construindo uma narrativa. O Demônio tenta aproximar-se da Princesa, mas o Macaco a protege e não permite; começa então uma luta entre o Macaco e o Demônio. Esta luta, por momentos, nos lembra passos da dança clássica, uma valsa, confrontando-nos mais uma vez com as semelhanças de duas danças teatrais que têm suas raízes em danças sociais da corte: o *Ballet* e o *Khon*. Aos poucos esses personagens vão saindo de cena e a foto de Nijinsky na tela também desaparece. Essa mesma tela sobe e por trás vemos um altar construído em papel dourado com os bonecos de sombra de Nijinsky dispostos em suas laterais. Começa aqui o segundo ato da peça.

Neste segundo momento, avistamos apenas Klunchun em cena, parado no centro do altar. Klunchun está com um figurino de dança clássica tailandesa e que percebemos ser praticamente igual ao que Nijinsky vestia nas fotografias. Ele inicia seu solo parado, em uma das poses da fotografia. Aos poucos começa uma música, aquela mesma que reconhecemos os acordes orientais. Avança um pouco mais à frente, no centro do palco e inicia um percurso que desenha no palco um círculo e uma diagonal para terminar novamente de onde partiu. Neste percurso percebemos que seus movimentos vêm dos movimentos que vimos anteriormente, como por exemplo, uma delicada e precisa articulação e inclinação dos dedos das mãos em relação aos braços, joelhos dobrados, pés que alternam entre meia ponta e pé inteiro no chão. Sobre este detalhe Klunchun conta-nos que a dança *Khon* é toda feita com o pé inteiro no chão, nunca em meia-ponta. Mas, ao olhar atentamente para as fotografias de Nijinsky, Klunchun reparou que em várias delas Nijinsky usava meia-ponta: “what’s most interesting is that if you’re on half heels you usually push up the upper part of the body to elongate, but here, Nijinsky pushes it down, because that’s the Thai technique,

so the upper half of his body is Thai technique and the lower part, Western technique.” (Pichet Klunchun, cit. in Kolesnikov–Jessop, *ibid*). Mais uma maneira de Nijinsky trazer aquela dança para o seu mundo, apropriar-se e que Klunchun, por sua vez, através da possibilidade de “mover-se” no arquivo com um sentido apurado do olhar, incorpora em seu solo. Entretanto, parece que de certa forma esses movimentos já foram incorporados, tanto que de repente, partindo de um movimento que reconhecemos como pertencente ao universo do *Khon*, Klunchun chega em uma das poses das fotografias, que por sua vez retorna a um movimento *khon* e por sua vez passa por um movimento que reconhecemos como sendo do universo de Nijinsky (como o do fauno em *L’Après-midi d’un faune*) e assim sucessivamente, sempre indo e voltando, retomando, transformando, apropriando, re-apropriando. Aos poucos Klunchun dirige-se para o fundo, de volta ao altar e escutamos novamente a música clássica, que pela folha de sala descobrimos ser a música original do solo de Nijinsky, do compositor Christian Sinding que Klunchun em sua pesquisa histórica também recuperou. Klunchun termina imóvel, junto ao altar, na mesma pose da fotografia que o inspirou: em pé, pés cruzados, braços afastados do corpo, polegar e indicador unidos. Aparece projetada a frase: “*My name is Pichet Klunchun*”. A luz apaga e termina aqui seu diálogo com Nijinsky.

A frase final pode nos remeter à confirmação de que não se trata de uma homenagem, um tributo a Nijinsky. Mas antes, de uma investigação histórica e uma re-apropriação em cena, que colocam Pichet Klunchun no centro das dinâmicas e encadeamentos da sua relação com a história da dança. Klunchun propõe “co-existir” com Nijinsky, assim nenhuma subjetividade é apagada. Ao propor um modo performativo de retomar e apropriar-se do solo de Nijinsky, Pichet Klunchun continua a ser cada vez mais Pichet Klunchun, propondo uma noção de arquivo que não aprisiona nem o solo de Nijinsky, nem a dança *Khon*, no que elas deveriam ter sido e muito menos no que deveriam ser; ao contrário: re-trabalha e re-apropria de uma maneira singular que as fazem pertencer ao mundo contemporâneo.

Nunca se esqueça, Orhan Bey, que a lógica do meu museu terá de ser esta: onde quer que alguém pare aqui dentro, deverá ser-lhe possível ver toda a coleção, todas as vitrinas e o resto - disse-me Kemal Bey.

- Se todos os objectos do meu museu (e, com estes, toda a minha história) puderem ser vistos em simultâneo a partir de qualquer perspectiva, os visitantes perderão a noção do Tempo. Este é o maior consolo na vida.

Orhan Pamuk, *O Museu da Inocência*.

#### **IV. THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS**

O segundo espetáculo escolhido espelha as escolhas estéticas de um artista contemporâneo consciente de que a maneira de lidar com a história da dança e principalmente com seus arquivos, é radicalmente diferente quando nos posicionamos no centro de um mundo globalizado e conectado. *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) foi criado e interpretado pelo coreógrafo brasileiro Cristian Duarte em colaboração com o artista Rodrigo Andreolli. O trabalho teve como inspiração o quadro *The Hot One Hundred* (1997) do artista plástico Peter Davies. Nesta pintura, o artista escocês elabora uma lista particular de cem grandes artistas e suas respectivas obras. A proposta para o espetáculo colocou-se então definida: criar uma lista em formato de coreografia que abordasse cem obras da história da dança, movido pela questão: Como discutir no corpo uma série de referências acumuladas ao longo de uma trajetória artística? Inspirado também na divisão *lista prática/lista poética* apresentada por Umberto Eco (2009), Cristian Duarte apresenta-nos cenicamente sua lista pessoal de uma história coletiva.



Figura 5 – *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) de Cristian Duarte

#### IV. 1. Uma lista pessoal de uma história coletiva

A *Vertigem das Listas*, livro publicado em 2009 por Umberto Eco propõe-nos um olhar enciclopédico para uma história das listas, esta tentativa (e obsessão) humana de classificar o mundo. Para o escritor, filósofo e semiótico, a idéia de lista, catálogo, e inventário mudou ao longo dos séculos e essa mudança foi expressa principalmente por meio da literatura e das artes visuais, conferindo outros entendimentos organizacionais e perceptivos às listas. Para Eco (2009) há listas que têm fins práticos e são finitas, como a lista de todos os livros de uma biblioteca; mas há outras que querem sugerir grandezas inumeráveis e que nos fazem sentir a vertigem do infinito, como, por exemplo, a lista de autores imaginários do escritor argentino Jorge Luis Borges. Eco apresenta-nos então uma distinção entre estas listas: *lista prática e lista poética* (*Ibid.*: 113). Uma *lista prática* pode ser exemplificada por uma lista de compras, pelo catálogo de uma biblioteca, pelo inventário um museu. Uma *lista prática* nunca é incongruente, pois obedece a uma *pressão contextual* que define o critério de construção que a regula. Por outro lado, Eco entende que estamos perante uma lista poética quando há uma “finalidade artística com a qual a lista seja proposta e qualquer que seja a forma de arte que a exprime” (*Ibid.*: 114).

Contaminado pelas idéias do livro, Duarte baseou-se na divisão apresentada por Eco e optou pela construção de uma *lista prática* e uma *lista poética*. Não foram feitas duas listas diversas, mas uma lista materializada em dois “suportes” diferentes: um arquivo digital (*lista prática*) e um espetáculo de dança (*lista poética*). Antes de analisar esses dois suportes é importante ressaltar o caminho escolhido por Duarte para responder às perguntas que o próprio se colocou durante seu processo criativo. Quanto à *lista prática*: Como seria fazer uma lista de coreografias? Quais seriam os cem coreógrafos? Qual critério usaria para classificá-los como “hot”? E depois quanto à *lista poética*: Como seria fazer a transposição desta lista para o corpo? Que tipo de lista é o corpo em movimento? Que tipo de organização é preciso para esta lista? Em *site* próprio<sup>26</sup> o artista, além de disponibilizar o que chamará de *lista prática*, da qual falarei

---

<sup>26</sup> [www.cristianduarte.net](http://www.cristianduarte.net)

mais adiante, deixa-nos também escrito algumas palavras sobre o processo de trabalho. Conta-nos Cristian Duarte:

Adotei como critério para a elaboração da lista os coreógrafos e espetáculos que, de alguma forma, eu atravessassei/atravessaram meu percurso em dança. Muitos dos espetáculos listados eu tive a oportunidade de assistir presencialmente, o que torna minha relação com o coreógrafo/trabalho escolhido mais complexa neste quebra cabeça quantitativo. Outros coreógrafos/trabalhos só conhecia através de vídeos, de livros da história da dança e de pesquisa no ambiente virtual. [...] Assim, outro critério foi absorvido - o de listar apenas os coreógrafos que tivessem seus trabalhos disponibilizados em vídeos na internet (Duarte, 2011).

Duarte, ao determinar um recorte específico do arquivo que irá consultar para dele elaborar seu espetáculo, apresenta-nos uma questão muito pertinente para os dias de hoje: o que de dança está disponível no grande arquivo mundial que é a internet? Em outras palavras: o que este determinado meio arquiva de uma história da dança? Duarte irá lidar com uma materialidade muito específica para se guardar/documentar esta história: o vídeo, materialidade que por si só já produz um recorte: a dança cênica do século XX. Se pensarmos que a história da dança do século XX é acessível essencialmente por intermédio da imagem do cinema ou do vídeo, isso leva-nos a outra questão: é possível adquirir conhecimento a partir de um vídeo? É possível aprender uma dança a partir de seu registro filmado? Inúmeros trabalhos contemporâneos, incluindo as três peças coreográficas analisadas por Isabelle Launay (2009), como vimos, nos respondem que sim. Não é mais possível hoje ignorar a presença do vídeo como fonte documental de grande importância e interesse para o aprendizado da história da dança, assim como para a circulação e democratização de obras coreográficas contemporâneas<sup>27</sup>. Segundo a pesquisadora, o vídeo utilizado pelos dançarinos pode permitir à dança de se emancipar de sua transmissão de tradição oral. Não é mais essa tradição que tem o monopólio da memória das obras, o filme transformou as condições técnicas e sociais da transmissão. (Launay: 2009).

---

<sup>27</sup> É evidente que neste processo estão envolvidas questões relacionadas aos direitos de autor. Tais questões, que envolvem instituições, lei de *copyrights* e, hoje, até alternativas à isto (como o *creative commons*), são fundamentais na discussão acerca do patrimônio em dança. É um aspecto importante de se ter em conta em futuras discussões, mas por razões de espaço e tempo não será contemplado neste trabalho.

Assim, a relação com elementos do passado mediatizados pela imagem cinematográfica, acelera suas possíveis reproduções, permitindo a circulação dos gestos em um regime sem autor. Esta circulação permite o que Launay denominará de múltiplos modos de trabalhar a memória de um gesto. Estes modos permitem que ele seja recontado, se transforme, se estabeleça, se contamine e se dissemine conscientemente e inconscientemente em uma experiência corporal. Um desses modos é justamente: a *citação*.

L'usage de la citation vient perturber en revanche la fonction d'auteur -propriétaire et opère comme une jurisprudence: il est possible de copier et que la copie soit aussi intéressante que l'original, si elle révèle des sens non encore advenus. La mémoire des oeuvres s'enroule alors dans l'histoire individuelle, s'assurant ainsi d'une dimension inconnue (Launay, 2009: 5).

Esta memória coletiva das obras que se mescla com uma história individual é justamente a premissa que Duarte irá seguir na construção de sua lista. Ao buscar a legitimidade desta lista, ou como diria Eco (2009) sua “pressão contextual”, Duarte procurou basear suas escolhas sempre na relação das obras com sua história pessoal: Quais foram os artistas que o impulsionaram a estudar e a escolher dança como profissão? Como estes trabalhos afetaram seu percurso e discurso que o configuram como artista da dança hoje? Começou-se a desenhar assim uma lista histórica e biográfica, que evidenciava suas escolhas estéticas e percursos dentro da própria história da dança.

Cristian Duarte teve sua formação com professores e coreógrafos de grande importância para o desenvolvimento da dança contemporânea brasileira: Tica Lemos, Adriana Grechi e Marcelo Evelin, por exemplo. Depois graduou-se na P.A.R.T.S. (The Performing Arts Research and Training Studios) em Bruxelas, Bélgica. Aqui, diferentemente de Fabian Barba como veremos a seguir, não foi o trabalho de conclusão de curso que o levou a se confrontar com a história da dança mas, passados dez anos, a sua formação nesta escola o influenciou na criação de *The Hot One Hundred Choreographers*. Primeiro porque, como mostrado, a escola propicia aos alunos um encontro (físico) com o repertório da dança. Os alunos aprendem tanto excertos como peças inteiras de repertório da companhia Rosas, dirigida por Anne

Teresa de Keersmaecker, ou de coreógrafos como William Forsythe e Trisha Brown, por exemplo. Todos estes nomes, que fizeram parte da formação de Duarte, estão presentes na sua lista coreográfica. Segundo porque, ainda no contexto da escola, coreógrafos importantes da dança contemporânea européia, como David Zambrano, Jonathan Burrows e Xavier Le Roy, são convidados a orientar processos criativos com os alunos. Estes coreógrafos também fazem parte das escolhas de Duarte.



Figura 6 – A lista prática de *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) de Cristian Duarte.

#### IV. 2. Um *site* prático

À medida que ia formando esta lista muito pessoal, Duarte começou a identificar núcleos de coreógrafos que dialogavam entre si. Assim, para facilitar (ou complexificar) sua pesquisa, Duarte elencou-os em grupos de afinidades; estes grupos ganharam cores e nomes (também pessoais embora reconhecíveis) como: “Judson” (Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Lucinda Childs) ou “Primordial” (Michel Fokine, Mikhail Baryshnikov, Vaslav Nijinsky, Marius Petipa, Josephine Baker). Ao todo, são quinze grupos com quatro a sete coreógrafos/obras em cada um deles. Há outros grupos que não sabemos os nomes, mas que podemos deduzir o critério de seleção, como o de cor verde escuro em que constam nomes dos principais coreógrafos brasileiros como Marcelo Evelin, Vera Sala, Marta Soares e Lia Rodrigues. No grupo de cor laranja percebemos também que o critério de afinidade eram os coreógrafos ibéricos como João Fiadeiro, Juan Dominguez, La Ribot, Vera Mantero e Paz Rojo. Vale ressaltar que na lista também contam alguns nomes do universo *pop*, mas que Duarte os coloca no mesmo patamar que os outros, justificando que esses trabalhos também ajudaram a construir seu imaginário sobre dança e movimento. Assim, o grupo rosa



nos apresenta nomes como: Jeffrey Hornaday, Beyoncé, Michael Jackson e Bob Fosse. Conta-nos o coreógrafo: “Esses elencos se tornaram, então, pequenos objetos de estudo, que mais tarde, me fizeram entender que eram também pistas, ou ignições, de algo mais complexo” (Duarte, 2011). Outra premissa que Duarte seguiu é que a *lista prática* final de cem coreógrafos/obras, diferentemente do quadro de Peter Davies, não seguiria uma numeração, ou seja, uma valoração de um a cem. Para Davies o número um da lista é Bruce Nauman e o número cem Ivon Hitchens. Portanto, a *lista prática* final disponibilizada permanentemente em endereço próprio<sup>28</sup> dialoga com o colorido da obra de Davies, elencando o conteúdo por cores, porém em um formato radial, sem a valoração por números e sem garantia de lugar fixo. Os botões de cores com os respectivos nomes dos coreógrafos listados são reposicionados a cada entrada na página e cada botão leva ao *link* do vídeo da obra escolhida deste coreógrafo, permitindo assim o acesso (ou pelo menos um caminho mais curto) a todas as obras que Duarte usou em *The Hot One Hundred Choreographers* (2011). No centro desta disposição radial está a frase: “I had the time of my life and I owe it all to you”, da música *The Time Of My Life*, confirmando que as escolhas de Cristian Duarte relevam de um critério afetivo, constituindo uma homenagem, ou agradecimento aos artistas e obras que o formaram como coreógrafo. Duarte conseguiu organizar e deixar disponível um banco de dados que se encontra diretamente ligado tanto ao espetáculo final quanto ao processo criativo de sua obra. Ali está disponível uma “bibliografia” que constitui o material de pesquisa para a peça. Apenas não devemos nos enganar com a idéia de “bibliografia” como se Duarte pedisse que lêssemos a cada minuto da peça a referência que está usando, muito pelo contrário, como nos diz o coreógrafo:

Este espetáculo não é uma representação de trechos coreográficos de outros artistas, trata-se de um recorte das tendências artísticas que me acompanham. Mostro as nuances de passagem de uma referência à outra, uma certa negociação do corpo e sua memória, mas não as represento de forma figurativa (Duarte: 2011).

Deste modo a *lista prática* estava resolvida, pois enquanto lista textual ela era possível e finita - cem coreógrafos e cem obras existentes. Mas, para ser

---

<sup>28</sup> [www.lote24hs.net/hot100](http://www.lote24hs.net/hot100)

trocada/traduzida para um corpo em movimento e ganhar forma, enquanto formulação coreográfica necessitava “se divorciar de qualquer tentativa de representação e passar a ser entendida como uma lista-índice de uma coleção de *et ceteras*, priorizando a troca entre lista e forma e considerando os entres” (*Ibid.*).

#### **IV. 3. Uma dança poética**

Foi então que Duarte, com esta série de elencos em mãos, lançou-se em um estúdio de dança, em uma virtuosidade de fragmentações, que segundo ele “me lançaram pelo espaço, me fizeram mover, tornaram minhas possibilidades mais elásticas, tanto fisicamente quanto conceitualmente” (2011). Foi então que, dentro desta vertigem, assistindo fragmentos de vídeos e experimentando-os em seu corpo, começou a visualizar uma forma. Duarte também deixa registrado algumas metáforas e palavras-chave que fizeram parte do processo de criação, e que nos servem como pistas para entender como o material foi tratado para tornar um movimento dançado: “satélite, orbitar, *made in china*, index, homenagem, documentação, tradução, apropriação, entre-lugar, vertigem, elenco, concentração, irradiação, fluxo descontínuo, gesto, forma” (*Ibid.*).

Uma chave interessante para pensarmos o modo como Duarte conseguiu fazer esta transposição entre lista de documentos para corpo em movimento pode ser o conceito da pesquisadora em dança norte-americana Susan Leigh Foster “*body-of-ideas*” em que nos diz: “I know the body only through its response to the methods and techniques used to cultivate it.” (Foster, 1992: 481). Para a autora, cada técnica de dança constrói um corpo especializado e específico que representa uma tradição estética e coreográfica. Foster apresenta-nos então uma lista desses “*body-of-ideas*” construídos pela dança cênica que, segundo a pesquisadora, podemos dividi-los em seis: *Ballet*, Duncan, Graham, Cunningham, Contact-Improvisation e *hired body*. Esta última categoria, diferentemente das outras que constituem uma única técnica, representa o corpo de criadores e intérpretes contemporâneos, que geralmente têm a formação com vocabulários ecléticos e interdisciplinares. Foi então, a partir de seu “*body-of-ideas*”, que poderíamos considerar ser um *hired body*, que Duarte teve que lidar com a multiplicidade de “*body-of-ideas*” presente em sua lista. A própria

nomeação dos elencos como “Judson” ou “Primordial” já nos sugere que algumas obras e coreógrafos pertenciam ou tinham similaridades com um mesmo “*body-of-ideas*”. Partindo do pressuposto de que não era necessário aprender todas as técnicas desenvolvidas por todos os coreógrafos escolhidos, mesmo que algumas já faziam parte de sua formação como bailarino; Duarte deveria encontrar então uma *fisicalidade*, uma característica, um gesto específico de cada obra, que em alguns casos era acessível somente por alguns minutos de registro filmado. Segundo Launay (2009), o intérprete que dubla uma imagem apreende a obra pelo seu corpo. Ele deve então modificar sua preparação muscular, física e psíquica em função de cada corpo da imagem (*Ibid.*: 7).

C'est qu'ici l'archive a d'abord une valeur d'usage, elle n'est pas convoquée comme document historique qui supposerait un commentaire, ni savamment et méthodiquement exhumée comme document précieux selon les protocoles *ad hoc*. Elle n'est pas objet de pure contemplation esthétique, rien n'accentue ici le caractère auratique des vieux films en noir et blanc lié à la fascination des lointains. Elle est d'abord présente sur scène comme matériau de travail (Launay, 2009: 7).

Aqui, o que é apresentado em cena é como Duarte incorporou esses cem vídeos da história da dança em seu corpo, como se configura um gesto coreográfico em que memória, percepção, cópia, afeto e estranheza se encontram, como um corpo navega por essas referências. Duarte optou então por uma lógica muito parecida com a lógica de DJs contemporâneos, o *remix*; afinal, usar trinta segundos de uma obra alheia não é considerado violação de direitos autorais. Vale ressaltar que apesar do sentido de homenagem expressa por Duarte, aqui não há nenhuma pretensão de ser fiel ao modelo ou mesmo de pedir autorização para reproduzir qualquer uma dessas obras. Portanto, uma lógica de *remix* tem muito mais relação com uma aproximação profanatória da obra do que uma aproximação sacralizadora. É neste sentido que Launay (2009) irá propor que uma prática de *citação* em dança pode ser uma forma criativa de esquecimento. Não o esquecimento das obras, mas o esquecimento de hierarquias internas que regem qualquer prática artística, o esquecimento de herdeiros legítimos e de uma lógica de transmissão apenas por mestre/discípulo. (*Ibid.*: 3). Pois, como vimos Duarte não foi “discípulo” ou mesmo aluno de todos esses

coreógrafos, mas sim, e é isto que importa e o que está em jogo aqui, herdeiro (legítimo ou não) de uma história da dança que também lhe pertence, uma história construída por afinidades e afetos.

Trabalhar neste lugar de esquecimento e de impossibilidade, tal é a regra do jogo que consigo ver em *The Hot One Hundred Choreographers*. Não se trata só de seleção e extração de pedaços escolhidos dos vídeos, mas um modo de integração e transformação corporal que traduz aquele gesto como um índice. Um gesto/movimento que aponte para a obra de Pina Bausch, um índice, como sugere Duarte (2011) que represente o universo da artista. Isto torna-se ainda mais claro quando lidamos com estes índices muito emblemáticos, e se quisermos até históricos; como é o caso do andar sonâmbulo de Pina Bausch contra a parede em *Caffé Müller* (1978) ou o corpo em perfil de Vaslav Nijinsky em *L'Après-midi d'un Faune* (1912).

E é isto que nos apresenta Cristian Duarte durante quarenta minutos em *The Hot One Hundred Choreographers*. O palco está sem nenhum adereço, completamente vazio, apenas com um linóleo branco; Duarte está vestido com uma roupa cotidiana: uma calça azul, uma blusa branca com escritos em chinês (será uma referencia para o espetáculo *C'est du Chinois* de Edith Kaldor também presente na lista?) e um tênis de *Kung fu* (será esta a referência a Bruce Lee?). Ele começa sua movimentação e logo nos primeiros gestos já somos tentados a fazer um jogo de adivinhações: “Isto deve ser Anne Teresa De Keersmaecker, isto deve ser Xavier Le Roy, este movimento é da Lia Rodrigues com certeza”. - Se no início da peça ficamos presos em tentar adivinhar as obras, de onde veio aquele ou este movimento; no seu desenvolvimento, percebemos que isto não importa mais, que o sentimento de vaguear, na simplicidade superficial, mas respeitosa com que Duarte aborda ícones da história da dança, tanto de uma história recente como distante; pode ser um modo muito mais interessante de apreciar a peça. Com este olhar apurado percebemos seu comprometimento com a forma, a duração e as conexões, assim como seu cuidado para não virar um clichê do clichê, uma paródia ou caricatura. Duarte conta-nos que como estrutura “O começo e o fim são sempre duas âncoras da obra. Eu sempre vou começar e terminar daquele jeito” (Duarte, 2013). Diz que sempre inicia com a “sua” Isadora Duncan, porque

acredita que é o material que prepara mais carinhosamente o ambiente do que virá, do que é esse jogo. “O grande meio é onde eu funciono como um DJ, onde eu sei os CD’s que eu tenho, mas como eu vou colocar, que passagem que eu vou fazer, é uma percepção que eu tenho que estar atento e afiado para administrar”. (*Ibid.*). O fim trata-se de uma escolha estética, porque é o único momento do trabalho que entra um objeto de cena, mas “não só por isso, é por todo o assunto que ele gera depois de quarenta minutos, de entrar aquela música, o modo como eu faço, o tipo de material e de nostalgia que aquilo acaba gerando” (*Ibid.*). Duarte refere-se ao momento em que canta e grava um trecho da música já citada *The Time of my Life* e enquanto a escutamos, observamos um pequeno monte de areia azul, que Duarte coloca no canto direito do palco, ser movido lentamente por um mini-ventilador instalado logo ao lado. Aqui, para a comunidade da dança brasileira, é explícita a referência ao trabalho da coreógrafa Marta Soares e sua mais recente peça *Vestígios* (2010), onde a artista cria uma instalação coreográfica em que é coberta de areia e um ventilador vai vagarosamente descobrindo seu corpo. Não deixa de ser curioso Duarte escolher esta obra como final de seu espetáculo - afinal *Vestígios* tem como tema os “Sambaquis”, cemitérios sagrados indígenas pré-históricos localizados no sul do Brasil, encontrados recentemente em escavações arqueológicas.

De fragmento em fragmento, mais do que recriar exatamente aquelas coreografias, o corpo em movimento de Duarte constrói uma narrativa de um corpo afetado pela história da dança, pela história dessas cem obras e pela sua história pessoal com a dança. Através de uma experiência cinética, por conexão (corporal) sucedem-se mudanças de referências muito rápidas, uma virtuosidade, uma vertigem de passar de uma informação para outra. Essa contaminação aparece, inclusive, na trilha sonora que utiliza diversos recortes sonoros das músicas das obras, e, também, no desenho de luz, que nunca atinge uma cor totalmente definitiva e passeia sempre entre uma tonalidade e outra.

A chave do trabalho são as conexões, o espaço entre, como este corpo transita de referência para referência; como Duarte e conseqüentemente nós, como espectadores, acessamos e navegamos entre estas informações e convocamos o que

trazemos na memória desta coleção de referentes que temos da história da dança. Convidando-nos a fazer parte deste comum que é a história de um campo artístico mas também parte da história de todos aqueles que já testemunharam obras em dança. Aqui é possível pensar o reconhecimento como forma de pertença, como propõe Launay: “Autant de gestes que de villes de danseurs. Les choréographies deviennent alors les morceaux d’un grand ensemble collectif appelé danse et forment un corpus qui appartient à tous et dans lequel nous pouvons tous nous reconnaître (2009: 8).

Se tomarmos como grupo Cristian Duarte e os espectadores de cada apresentação de *The Hot One Hundred Choreographers*, podemos dizer que estas memórias partilhadas tem o efeito de criar uma comunidade “virtual” entre a audiência e o bailarino, como propõe Ramsay Burt (2009) “Memories are important to individuals’ sense of their identities, which arise out of their relations with larger social groups with whom they share collective memories” (*Ibid.*: 453). Para o pesquisador, este tipo de trabalho:

Evokes this sense of being part of a group (comprising both dancers and audience) who are witnessing together the memories evoked during the piece. By doing so, they disturb normative notions about identities and use the affective qualities of memory to suggest the possibility of belonging to radically inclusive virtual communities (Burt, 2009: 454).

Tal ideia de reconhecimento será central para o próximo espetáculo selecionado *A Mary Wigman Dance Evening* (2009).

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.

Jorge Luis Borges, *Ficções*.

## V. A MARY WIGMAN DANCE EVENING

O espetáculo *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) foi criado e interpretado pelo jovem artista equatoriano Fabian Barba. A peça teve sua estréia no 2º *TanzKongress* (Congresso de Dança) em 2009, em Hamburgo (Alemanha). A *Mary Wigman Dance Evening* apresenta-nos o *reenactment* de um programa de dança baseado na primeira digressão pelos EUA da expoente da Dança Expressionista (*Ausdruckstanz*) alemã, Mary Wigman, em 1930 e 1931. Em suas apresentações nesta digressão, Wigman teria combinado diversos solos (em média com duração de três a sete minutos) de três ciclos de dança: *Schwingende Landschaft*, *Visionen* e *Feier*. Tendo por base esta informação, Barba escolheu compor e apresentar a sua “*Mary Wigman Dance Evening*”, composta pelo *reenactment* dos solos: *Seraphisches Lied* (1929), *Gesicht der Nacht* (1929), *Pastorale* (1929), *Anruf* (1929), *Sturmlied* (1929) e *Sommerlicher Tanz* (1929) do ciclo *Schwingende Landschaft*; *Raumgestalt* (1928) e *Zeremonielle Gestalt* (1925) do ciclo *Visionen* e *Drehmonotonie* (1926) do ciclo *Feier*.



Figura 7 - A *Mary Wigman Dance Evening* (2009) de Fabian Barba.



Figura 8 - A *Mary Wigman Dance Evening* (2009) de Fabian Barba.

## V. 1. Pesquisa pelo “corpo-realidade”

O jovem coreógrafo e bailarino Fabian Barba nasceu em Quito, Equador e lá iniciou seus estudos em dança. Em 2004 ingressou na famosa escola *P.A.R.T.S.*, em Bruxelas (Bélgica). Como demonstrado no Capítulo I, a escola considera importante o trabalho com a memória da dança e o contato físico com seu repertório. Acredito que este seja um dado relevante para pensarmos no desejo de Fabian Barba em trabalhar com o repertório da dança expressionista. A disciplina de história da dança também está presente no currículo e nela os estudantes não são apresentados a um compendio cronológico de fatos históricos, mas sim para as questões e fundamentos filosóficos, sociológicos, políticos e artísticos de cada obra<sup>29</sup>. Foi justamente esta disciplina que possibilitou Barba de se confrontar com um vídeo de Marta Graham, desencadeando todo o processo de interesse pela dança moderna que culminou com o seu *reenactment* de Mary Wigman. Barba relata que durante uma aula de história da dança ele e seus colegas de formação assistiram a um vídeo do icônico solo *Lamentation* (1930), da pioneira da dança moderna norte-americana Marta Graham, e que a primeira reação de seus colegas foi rir<sup>30</sup>. O julgamento era que aquela dança parecia muito antiquada e não conseguiam levá-la a sério. Barba começou a se interessar no como e por que a recepção destes solos mudou tanto, assim como na relação que produzimos com a história da dança e na relação que estabelecemos com o desenvolvimento dos discursos sobre dança. Foi assim que, à procura de outros vídeos do início do Século XX encontrou o trabalho de Mary Wigman.

The first time I saw films of the Wigman solos on video, I experienced a vague, ambivalent feeling of recognition: something in these dances felt very familiar, although the choreography retained its historical strangeness seen through the eyes of a contemporary dance student (Barba, 2011: 83).

Barba resolve então pesquisar esta sensação de reconhecimento e estranheza no corpo e *A Mary Wigman Dance Evening* tornou-se seu trabalho de conclusão de

---

<sup>29</sup> Segundo currículo pedagógico disponível em [www.parts.be/en/curriculum-training](http://www.parts.be/en/curriculum-training).

<sup>30</sup> Em entrevista a Fabian Barba conduzida por Patricia Stöckemann (2009). Tradução minha.



curso e posteriormente espetáculo, sendo apresentado em mais de uma dezena de países<sup>31</sup>.

À medida que procurava mais fontes e informações para sua pesquisa, Barba encontrou um limite e ao mesmo tempo um foco: trabalhar apenas com os solos apresentados na primeira digressão de Wigman pelos EUA. O limite era imposto pela língua alemã que Barba não dominava, e desse modo garantia acesso aos textos em inglês produzidos na época; o foco ia de encontro ao seu questionamento sobre o porquê esta dança lhe era familiar e lembrava-lhe a formação que tivera em Quito. Tal foco, como era o intuito, possibilitava-lhe pensar como a Dança Expressionista influenciou as correntes de dança moderna também fora da Europa. Barba aqui confirma a tese apresentada por Taylor (2003: 21) de que o estudo de um repertório pode permitir traçar mapas de tradições e influências.

A primeira questão que Barba se deparou quando iniciada a pesquisa do *reenactment* foi que estava lidando com uma fisicalidade completamente diferente da sua, como aluno de uma escola de dança contemporânea na Bélgica. Começou a perceber que seu treino em *release technique* era insuficiente para conseguir aceder o “corpo” de Wigman, sem ser uma mera cópia dos movimentos do vídeo. Era preciso encontrar uma fisicalidade própria daquele corpo, sua pesquisa deveria então, para além dos documentos históricos ser uma pesquisa pelo “corpo-realidade”<sup>32</sup> (*research into corporeality*). Segundo Barba (2011: 84) era preciso incorporar um “corpo-

---

<sup>31</sup> O espetáculo continua a gerar interesse de programadores e festivais e foi apresentado recentemente (Fevereiro de 2013) no MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque), inserido no programa *Performance Program*. Este programa faz parte do crescente investimento do museu em práticas históricas das artes performativas, confirmando a procura cada vez maior de instituições por trabalhos que dialogam com a história das artes. Entre iniciativas deste gênero destacam-se também as exposições: *Move: Choreographing You* (Hayward Gallery, Londres 2010), *Danser sa Vie* (Centre Pompidou, Paris, 2011) e *On Line: Drawing through the Twentieth Century* (MoMa, Nova Iorque, 2011), além do projeto concebido em 2009 pelo coreógrafo Boris Charmatz para a criação de um Museu da Dança ([www.museedeladanse.org](http://www.museedeladanse.org)) em Rennes, França.

<sup>32</sup> Livre tradução do termo “*corporeality*”. Apesar de não explicitado por Barba, o termo *corporeality* aparece como conceito central na pesquisa de Susan Leigh Foster que diz: “*Corporealities seek to vivify the study of bodies through a consideration of bodily reality, not as natural or absolute given but as a tangible and substantial category of cultural experience. [...] It refuses to let bodies be used merely as vehicles or instruments for the expression of something else. [...] Bodies do not only pass meaning along, they develop choreographies of signs through which they discourse. [...] They also illuminate the corporeal play that is vital to cultural production and to theoretical formulations of cultural process*”. (Foster: 1996, xi)

realidade” histórico específico, “the *savoir-faire* that underlies a specific corporeality” (*Ibid.*). Para isso percebeu que era preciso encontrar diferentes ferramentas técnicas para refazer os solos, começando com outros modos de tensão muscular, que sua técnica em *release* não alcançava. Foi assim que decidiu que para além dos materiais de arquivo (vídeos, fotos, documentos escritos) era preciso procurar um outro tipo de arquivo, um arquivo vivo daquela dança, ou, como propõe Taylor (2003: 20), - pessoas que carregassem o repertório daquele *savoir-faire*. Barba encontra-se então com as últimas alunas de Mary Wigman em Berlim: Susanne Linke, Irene Sieben e Katharine Sehnert. Quando Wigman morreu em Berlim, em 1973, diferentemente de suas contemporâneas americanas, como Doris Humphrey ou Martha Graham, não deixou nenhuma codificação que perpetuasse a sua técnica, nem qualquer repertório. Wigman trabalhava “princípios de movimento” e chegou mesmo a afirmar que queria “produzir pensamento, artistas criativos, não imitadores”, contou Irene Sieben<sup>33</sup>.

Barba (2011) relata que o encontro foi fundamental para tentar incorporar este corpo-realidade histórico específico e conseguir se aproximar dos referidos “princípios de movimento” desenvolvidos por Wigman, que estavam ainda muito vivos na memória de Linke, Sieben e Sehnert. Tais “princípios de movimento” incluíam exercícios para relacionar o movimento dos membros com os músculos centrais do abdômen, o controle da respiração para dar ênfase à relação da inspiração com a expiração em diferentes qualidades de movimento, a suspensão no tempo de um impulso para aumentar a tensão dramática e a criação de frases de movimento que evidenciavam a tensão dinâmica entre a gravidade e a resistência muscular criando formas geométricas. Tais princípios também incluíam pequenas instruções como: “you move thinking you are pressing the air in front of you” ou “you bend this part of your chest and not that one” ou ainda “don’t let your arms hang like that behind you, bring them into the movement” (*Ibid.*: 84). Barba, portanto, depois de aulas e encontros com esses “arquivos vivos” diz que finalmente tinha conseguido integrar os princípios

---

<sup>33</sup> Na palestra “*Remembrance with a future – Reenacting Mary Wigman*”, presenciada ao vivo no TanzKongress, 2009, Alemanha. Tradução minha. Irene Sieben faz parte da Mary Wigman Gesellschaft (Sociedade Mary Wigman), instituição que detém os direitos sobre a obra de Wigman, e que autorizou e financiou o projeto de Barba juntamente com o extinto *Tanzplan Hamburg* (que hoje, tornou-se o *Tanzfonds Erbe*). Texto da palestra disponível no site: [www.wigman.de](http://www.wigman.de)

de movimento que lhe permitiam chegar nas “poses” vistas em fotografias de Wigman e entender como estas posições do corpo tinham sido criadas. Assim, terá conseguido ganhar autonomia, ferramentas e um senso de lógica para produzi-las também. Os arquivos reunidos por Barba para a pesquisa histórica incluíam vídeos, fotografias, recensão crítica em jornais, desenhos e descrições de Wigman<sup>34</sup>. Porém, dos nove solos que compõem *A Mary Wigman Dance Evening*, apenas três desses solos foram registrados em vídeo onde se pode ver Wigman a dançar. São eles: *Seraphisches Lied* (1929), *Pastorale* (1929) e *Sommerlicher Tanz* (1929). Os outros seis - *Gesicht der Nacht* (1929), *Anruf* (1929), *Sturmlied* (1929), *Raumgestalt* (1928), *Zeremonielle Gestalt* (1925) e *Drehmonotonie* (1926) - foram re-criados por Barba com o conjunto dos arquivos selecionados em diálogo com o repertório aprendido.

All these sources, combined with my training in Quito, form the basis for a new solo. I am working on my *Sturmlied* based on the *Sturmlied* by Wigman, attempting to understand this solo, to reproduce the logic. It is modified, shaped by my training in Ecuador, by my body-memory of the work with Katharine, Susanne and Irene. And their work, again, is modified through their own artistic practice. In a certain way I am attempting to go through all these sources and to get as close as possible to what Wigman might have produced. It is a proposal, a thesis<sup>35</sup>.

Para Barba, diferentemente de Cristian Duarte, trabalhar apenas com o arquivo não foi suficiente, foi preciso recorrer ao repertório, entendido aqui no sentido proposto por Taylor (2003: 20), como memórias incorporadas de um específico saber-fazer e não como um conjunto de passos codificados ou uma coreografia. Assim, apesar destas alunas não carregarem o “repertório” dos solos de Wigman, elas carregavam um repertório do modo de saber-fazer, que proporcionou a Barba entender e incorporar os princípios de movimento de Wigman. Tais encontros também tornaram evidente para Barba o fato de que pesquisar pelo/através do “corpo-realidade” (repertório) poderia ser uma importante tática no trabalho do *reenactment*, uma adição crucial aos arquivos e documentos. Barba aqui deixa claro que sua idéia não é depreciar as pesquisas escritas e acadêmicas, mas pelo contrário, valorizar a especificidade da pesquisa pelo “corpo-realidade”. Para ele, o trabalho de acadêmicos

---

<sup>34</sup> Em livro escrito pela própria coreógrafa, WIGMAN, 1966.

<sup>35</sup> Em entrevista a Fabian Barba conduzida por Patricia Stöckemann (2009).

e historiadores que pensaram sobre a dança expressionista foi uma importante fonte para o seu estudo, assim como os documentos e arquivos de Wigman. Porém Barba afirma que não gostaria de maneira nenhuma que o *reenactment* se tornasse apenas uma ilustração da teoria.

It is therefore necessary for me to position my work in such a way that it can benefit from, but also add to, critical thinking. [...] My work will focus on the specific corporeality developed by Mary Wigman. Instead of describing, I will be reenacting and thus recovering that which necessarily escapes theoretical formulations in corporeal terms (Barba, 2011: 86).

A posição defendida por Barba de inscrever seu trabalho ao lado do pensamento crítico sobre a dança expressionista, propondo conhecimentos que escapam da teoria, encontra um eco na proposta defendida por Taylor ao dizer que: “Embodied memory, because it is live, exceeds the archive’s ability to capture it” e ainda “Embodied and performed acts generate, record, and transmit knowledge” (2003: 21). A antropóloga, pesquisadora e crítica Maria José Fazenda (2012 [2007]) confirma a proposição de Taylor no campo específico da dança:

A dança está impregnada de construções significativas porque, no processo performativo em si, a atividade é realizada por uma pessoa ou por um grupo de pessoas cujo fazer é sempre significativo. O fazer inerente ao processo performativo implica a incorporação de técnicas de movimento. [...] A incorporação é uma memorização, uma interiorização não verbal de uma forma e de um sentido que são culturalmente configurados (Fazenda, 2012 [2007]: 60-61).

## **V. 2. *Reenacting Mary Wigman***

No âmbito do seu trabalho, Barba colocou-se o desafio de pensar o *reenactment* como um todo. Não apenas o corpo que dança, mas todo o contexto teatral e todos os envolvidos neste processo, nomeadamente também o público. Como esta experiência também poderia informar dos códigos de composição coreográficos e contrato teatral de uma época? Como estes códigos de representação determinavam a estética e a estrutura de produção das obras? Os espectadores do início do século XX estavam familiarizados com alguns códigos de representação correntes naquela época, como por exemplo: a duração curta (três a sete minutos)

para um solo de dança, assim como outros elementos que veremos a seguir. O que poderia acontecer então, quando um público do século XXI vê-se confrontado com tais códigos de representação que já fazem parte da história? Barba desafia-nos a pensar que um *reenactment* também pode contribuir na investigação acadêmica sobre a história e cultura. E foi assim que ele delineou uma estratégia julgando ser a mais apropriada: o *reenactment* de uma noite inteira de dança, como poderia ter acontecido na primeira metade do século XX.

Logo que entramos no teatro para assistir *A Mary Wigman Dance Evening*, encontramos a folha de sala disposta uma em cada cadeira. A folha de sala, reproduzida com tipografia da época, nos apresenta todo o programa da noite com os nomes dos solos em alemão e inglês, a que ciclos pertencem e o ano em que foram criados. Percebemos também que haverá um intervalo de oito minutos e ao fim da folha lemos: “Pedimos gentilmente à audiência para não deixar a sala durante o intervalo. Ao fim do recital, e conforme demanda do público, dois solos podem ser apresentados novamente como *encore*”<sup>36</sup>. “*Encore*” em dança? A partir desse momento já nos sentimos um pouco desorientados. Entra Fabian Barba, com um figurino e corte de cabelo idêntico ao que conhecemos das fotografias e vídeos de Wigman, (falarei a seguir sobre a questão do gênero) e apresenta-nos o primeiro solo *Seraphisches Lied* (1929). O solo termina, as luzes se apagam por um instante, voltam a acender e Barba retorna pra receber os aplausos do público. Novamente desorientados percebemos que não estamos habituados a aplaudir depois de somente alguns minutos de dança. Começa então o segundo solo *Gesicht der Nacht* (1929) e dessa vez já estamos avisados; ao fim a luz se apaga e batemos palmas, a luz volta a acender e retorna Barba para agradecer e vemos que novamente atrapalhamos os códigos, nos perdemos para encontrar o momento certo do aplauso. Acaba a primeira parte e inicia o intervalo (“*musical intermezzi*”), outra convenção da época, e escutamos uma peça de piano numa gravação de som abafado. Alguns conversam, outros desaprovam e fazem sinal de silêncio, outros olham desesperados para a folha de sala para encontrar uma saída. Perdidos novamente, confrontados com a distância histórica que nos

---

<sup>36</sup> No espetáculo *A Mary Wigman Dance Evening* presenciado ao vivo no *Tanzkongress* 2009, Alemanha. Tradução minha.

separa e com as lentes contemporâneas que percebemos e recebemos um trabalho, como afirma a pesquisadora belga Cristel Stalpaert:

What Barba does here, in fact, is to extract new percepts and affects from what are normally habitual procedures – unconscious habits of perception, memory, recognition, and agreement – and make the spectator see, feel, and think in unforeseen ways, as far as perceiving reenacted dance material is concerned (Stalpaert, 2011: 91).

Passado o estranhamento inicial, acontece quase o inverso; deixamo-nos levar pela proposta, pela maneira acurada como Barba refez os solos: o ritmo preciso, ligeiras acelerações, pequenas suspensões, os desenhos no espaço que criam padrões circulares, os gestos esculturais, um certo modo de pressionar os pés no chão; como se tudo fizesse parte do mesmo pensamento coreográfico e já nem sabemos mais onde começa Wigman e termina Barba e vice-versa. Isto é visível, por exemplo, em *Pastorale* (1929), o terceiro solo da noite, no qual a ênfase do movimento está numa delicada articulação das mãos, que conduzem o corpo pelo espaço. Aqui, podemos reparar na capacidade que Barba teve de encontrar a tonicidade certa para cada solo, vemos um corpo masculino, pesado, mas que ao mesmo tempo se desloca de uma maneira muito leve e delicada, com mãos que floreiam ao mesmo tempo que empurram o espaço. É como se todos os arquivos e repertórios pesquisados, agora dialogassem em cena com o corpo do intérprete/criador que também é um arquivo vivo.

Barba's *reenactment* of the Wigman idiom highlights the corporeal gap with the archival material. In relocating the Wigman archive in/onto his own body, in transferring the extant visual sources into an embodied presentation, the corporeal memory of the performer is not deleted (Stalpaert, 2011: 91).

Realocar o arquivo no próprio corpo e transformá-lo em conhecimento encarnado, num constante diálogo entre os documentos e as escolhas estéticas do *reenactment*, torna-se uma chave poderosa para pensarmos este e os outros modos apresentados de lidar afetivamente com a história da dança. É possível vê-lo em ação na maneira como Barba pensou o espaço, a trilha sonora e o figurino.

Wigman fazia muitos desenhos de seu deslocamento pelo espaço. São desenhos muito bonitos, que utilizam círculos, diagonais, espirais e linhas retas. Não

existem registros desses desenhos para todas as peças, apenas para algumas. Por meio deles Barba pôde ver um modo de se mover pelo espaço e uma lógica nisso. Assim, quando estava criando os “novos” solos tinha os desenhos em mente. Ele próprio começou a fazer desenhos para criar relações com o espaço que, de certa maneira, pudessem equiparar-se com os desenhos que havia visto. Isto reflete-se por exemplo no solo *Anruf* (1929), um “novo” solo. Diferentemente dos outros, este é um solo mais denso, menos delicado. A trilha sonora é composta por graves acordes de piano e a movimentação é toda construída de movimentos estanques, ou seja firmes, diretos, repentinos e controlados<sup>37</sup>. Aqui a deslocação no espaço (criada por Barba) constitui-se de diagonais retas que avançam e retornam para o fundo do palco. Portanto, todo este conjunto, que em parte foi também proposto por Barba, cria uma atmosfera incrivelmente parecida com o solo da personagem da Morte em *A Mesa Verde* (*Der Grüne Tisch*) (1932), de Kurt Jooss. Aqui não posso afirmar que *Anruf* (1929) (do alemão “chamado”) também seja uma reflexão sobre a guerra; apenas constatar o quanto a conexão entre Wigman e Jooss, dois expoentes do expressionismo alemão (e que depois trabalharam juntos), está presente na minha memória e talvez na memória e imaginário de Barba.

Quanto à questão da trilha sonora, apenas os três solos registrados em vídeo tinham gravados a música original. Para outros três, Barba encontrou a partitura musical e os músicos que colaboraram com ele puderam tocar novamente. Mas havia ainda três solos para os quais não encontrou nenhum documento referente à música. Um deles, *Gesicht der Nacht* (1929), optou por fazer sem música, já que Wigman apresentava danças em silêncio, o que para sua época era recebido como grande inovação. Portanto, Barba queria que, pelo menos uma dança fosse realizada assim e *Gesicht der Nacht* era para ele a que parecia mais apropriada e que mais necessitava de silêncio. Para as últimas duas, criou primeiro as danças e depois convidou os músicos, que já tinham conhecimento da estrutura das outras partituras e de quais instrumentos Wigman havia usado para que com base nessas informações criassem músicas novas.

---

<sup>37</sup> Terminologia usado por Rudolf von Laban para designar as qualidades do movimento. Para uma discussão mais aprofundada, ver, por exemplo: RENGEL, 2003.

Outra questão que suscita muitas dúvidas é: como Barba pensou a questão de gênero em seu *reenactment* ao escolher os solos de uma das mulheres mais emblemáticas do cenário da dança moderna? Lembramo-nos imediatamente do instigante trabalho do coreógrafo Richard Move, e suas conhecidas performances baseadas em insólitas e humoradas personificações de Marta Graham que começaram com um show de *Drag* em um clube de Nova Iorque e hoje transformaram-se em mais um particular caso de “*will to archive*” em dança (Lepecki, 2010: 40). Mas aqui, o contexto é outro. Os solos de Wigman questionavam o próprio meio da dança, a natureza do movimento, as estratégias representacionais da dança, tencionando quebrar com as regras do balé clássico. Segundo Barba (2011: 87) Wigman rejeitou o recurso à narrativa e usou os figurinos não como mera decoração, mas em função de uma *Gestalt* (do alemão “figura/forma”) produzida por qualidades de movimento definidas. Wigman não representava um papel feminino em seus solos, a personagem do solo era sempre pensada em favor da construção de uma *Gestalt* correspondente. Esta *Gestalt* poderia ser uma energia masculina, feminina ou neutra e correspondia a uma qualidade específica de movimento que era ampliada com o uso de máscaras ou de figurinos como máscaras. Este conhecimento permitiu à Barba legitimar a escolha de seu *reenactment* e responder, das inúmeras vezes em que é perguntado, que “within this context, the fact that a male dancer performs four highly feminine solos does not contradict the original proposal but rather adds a peculiar tension that reflects the initial gender rhetoric of Wigman’s earlier works” (*Ibid.*). Esta ideia de *Gestalt* como energia masculina, feminina ou neutra, é visível principalmente no solo *Sturmlied* (1929), em que o figurino, um pano todo vermelho que cobre o dançarino da cabeça aos pés, sugere uma figura que mais se parece com um espectro, um fantasma, do que um homem ou uma mulher. Apesar da acurada aproximação do universo de Wigman, Barba nos lembra que modificações são inevitáveis e qualquer pretensão de autenticidade coloca-se de lado. Para ele, seria muito mais uma “ilusão de autenticidade”, mas nunca uma “autêntica reprodução” (*Ibid.*: 84). Segundo Barba, talvez seja este o ponto que uma re-construção difere-se de um *reenactment*, pois, para ele a reconstrução é uma metodologia por trás do *reenactment*. Retornamos às discussões de nomenclatura, porém aqui Barba defende o seu critério pessoal, ciente



dos desvios que podem acontecer nesta constante relação entre fatos históricos e escolhas afetivas.

### **V. 3. Comum partilhado entre Alemanha e Equador**

A última questão que gostaria de analisar é a pergunta colocada por Barba, no início de seu processo criativo sobre como a dança expressionista de Wigman influenciou sua formação em dança no Equador. Barba que, como dito no início do capítulo, ao ver pela primeira vez os vídeos de Wigman, teve uma sensação de reconhecimento, de algo familiar, que se relacionava com sua formação em dança. Sua hipótese veio se confirmar mais tarde ao conversar com seus professores em Quito: Klever Viera e Wilson Pico. Em Quito, mais do que qualquer outra tradição histórica da dança, a dança moderna é representada pela dança expressionista. Segundo Barba (*Ibid.*: 88) para a cena contemporânea local, que se considera herdeira da dança moderna como um todo, é Mary Wigman que figura como um icônico marco sob o qual cada um pode apresentar seu próprio trabalho. Muitos dançarinos alemães emigraram para a América do Sul durante a Segunda Guerra, mas a maioria foi para a Argentina, Chile e México. Nenhum, que se saiba, foi para o Equador. Portanto, apesar desses dois professores se denominarem herdeiros da dança expressionista, nenhum deles teve contato direto com alguém dessa tradição, apenas conheceram-na por fotos, vídeos e escritos e se interessaram por isto. Neste sentido, é como se estes “herdeiros” incorporassem uma tradição não através de seu *repertório* passado dinamicamente de uma geração à outra, mas incorporassem uma “maneira de fazer” que conquistaram através dos *arquivos* destas obras e pensamentos. Aqui a noção de arquivo e repertório começam a se emaranhar, provocando-nos a pensar como se dão as dinâmicas internas da própria história da dança. Barba também nos indica que rara informação chegou a Quito sobre outras correntes artísticas, como o movimento da *Judson* em Nova Iorque nos anos 1960 ou a nova dança belga nos anos 1980. Isto confirma-se quando nos conta que em 1999 houve uma exposição apoiada pelo *Goethe Institut* e pela Associação *Humbolt* com fotos da dança-teatro alemã, como Pina Bausch, Susanne Linke entre outros, considerados herdeiros diretos da dança

expressionista e confirmando que esta tradição da história da dança ainda era considerada relevante em Quito à porta do Século XXI.

Barba afirma que esta “apropriação” da dança expressionista por seus professores e o treino que teve com eles ajudou-o também no *reenactment* dos solos de Wigman. Pois, em seu treino, ao ser desafiado a pensar a dança moderna muito mais como uma dança de desenvolvimento de expressões individuais, com um vocabulário livre, onde cada bailarino pode tornar-se um criador, em contraponto a uma dança restringida a movimentos específicos de uma técnica; Barba de alguma forma já tinha se relacionado com um modo de fazer próximo ao de Wigman. Sua formação no Equador tornou-se mais uma ferramenta válida para a sua pesquisa. Diz Barba: “*Ausdruckstanz* influencing the formation of modern dance in Quito, and modern dance in Quito influencing the reenactment of *Ausdruckstanz*” (2011: 87). Mesmo assim, não podemos dizer que a dança moderna em Quito é uma mera cópia ou uma tradução direta da dança expressionista alemã, pois assim não iríamos reconhecer a dinâmica interna desse movimento no Equador, nem a complexidade das conexões intercontinentais.

At the root of these questions lies the need to think about the way in which different dance networks are being constructed around the globe. We are urged to reconsider the relationship between dominant (historical) discourses and centralized places of power. This inquiry is not only relevant to understanding the history of modern dance in Quito but is also relevant to understanding contemporary dance creations in a globalized world (Barba, 2011: 89).

A nossa deformação profissional é esta: assim que nos fixamos numa coisa, queremos logo incluí-la nos nossos ficheiros; e aconteceu-me muitas vezes, confesso-o, catalogar bocejos, furúnculos, associações de ideias inconvenientes, assobios, e escondê-los no pacote das informações mais qualificadas. Porque o lugar de director a que está para ser chamado tem este privilégio: poder dar uma marca pessoal à memória do mundo. Está a perceber, Müller?

Italo Calvino, *A memória do mundo*.

## CONCLUSÃO

Através da análise de três recentes espetáculos inseridos no contexto da dança contemporânea teatral *Nijinsky Siam* (2010) de Pichet Klunchun, *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) de Cristian Duarte e *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) de Fabian Barba, procurei defender que estes trabalhos participam de um atual movimento de retorno ao passado em dança, mas apresentam, cada um à sua maneira, reflexões, escolhas processuais e eleições afetivas que podem contribuir para pensar o trabalho de lidar com os arquivos e repertórios constituintes de uma história da dança.

Ao mesmo tempo que estes exemplos se inserem em um trabalho particularmente intenso nos últimos trinta anos de questões relacionadas com a documentação e a preservação da criação coreográfica, eles propõem um modo diverso de lidar com a história da dança hoje, mostrando-nos que, no meio de trabalhos tão diversos, há um centro comum a volta do qual parecem gravitar estas experiências: a memória pessoal, e por consequência, coletiva. Este modo atual, pautado muito mais pelas escolhas afetivas dos coreógrafos ao olharem para a história da dança e nela reconhecerem suas próprias trajetórias, influências e caminhos que os construíram como artistas hoje, revela duas particularidades.

A primeira é que ao lidar com a história de uma arte performativa e efêmera como a dança, a negociação entre arquivos e repertórios, entendidos como documentos e atos incorporados (Taylor, 2003), estará sempre presente no complexo jogo entre memória e esquecimento constitutivo da própria história da dança.

Pichet Klunchun, Cristian Duarte e Fabian Barba, como demonstrado, estiveram permanentemente no centro desta negociação, ao realocarem o arquivo no próprio corpo e transformá-lo em ato encarnado, ou o movimento inverso, ao poderem ler o

arquivo, informados pelos repertórios pessoais. Este jogo de forças entre fatos históricos e escolhas afetivas que ocorrem no corpo do próprio criador torna-se uma chave poderosa para pensarmos estes e os outros modos apresentados de lidar com a história da dança. Pichet Klunchun propõe-nos um olhar afetivo para as questões de traduções culturais ao aceitar o modo como Nijinsky se apropriou de sua cultura transformando-a em sua própria beleza. E ao re-apropriar o gesto de Nijinsky, trazendo, a partir de seu repertório, o arquivo à vida, Klunchun propõe co-existir com Nijinsky e mostra-nos que as histórias da história cultural podem ser férteis e criativas. Cristian Duarte desafia-nos a olhar para a história da dança amparado nas tecnologias do século XXI e não desprezando esta forma de acesso e democratização do conhecimento em dança. Apresenta-nos um corpo-remix de cem obras da dança que fazem parte da sua e de muitas histórias com a dança. Fabian Barba remete-nos a pensar nas negociações que ocorrem quando as tradições viajam de um lugar para outro, ocupando diferentes corpos e espaços, nos tipos de movimentos, deslocamentos e permanências que estão em jogo.

Assim, talvez o corpo seja o lugar por excelência que possibilita estas negociações entre arquivo e repertório, que cria condições de reviver o passado, fazendo com que o arquivo fale através do e com o corpo, numa constante negociação das condições de sua própria enunciação. “A body may have always already been nothing other than an archive. If this is the case, it means that we need to understand current dance re-enactments as a mode of performance that has a consistency of its own” (Lepecki, 2010: 34).

Com este estudo faço uma incursão por um campo atual e aberto, que se insere num contexto mais amplo da cultura dos nossos dias, consciente de que ainda há inúmeras questões para serem pensadas e discutidas, designadamente as que se prendem com a história e a memória, que exigirão a convocação de outros problemas e desenvolvimentos posteriores.

A segunda particularidade está intimamente ligada com a potência transformadora do corpo como arquivo ao criar comunidades que se reconhecem

através de memórias comuns e partilhadas, re-configurando assim a distribuição do sensível no sentido proposto por Jacques Rancière:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha dos espaços, tempos e atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005 [2000]: 15).

Segundo o filósofo francês as práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (2005 [2000]: 17). Para ele, pode-se falar numa política do sensível que atravessa as grandes formas de partilha estética como o teatro, a página ou o coro. “Essas políticas seguem sua lógica própria e re-propõem seus serviços em épocas e contextos muito diferentes” (*Ibid.*: 20). Ainda Rancière nos diz que “os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer (*Ibid.*: 59). Podemos pensar então que os artistas apresentados aqui procuraram o “modo de ser” dos corpos/arquivos estudados, que por sua vez configuram um “modo de fazer e dizer” de um repertório. Estes modos configuram um patrimônio comum, um fundo de conhecimentos partilhado por alguns. Isto leva-nos a pensar como uma “maneira de fazer” pode fazer parte da partilha de uns e não de outros. Faz-nos também pensar no que são os herdeiros por afetividade e apropriação de correntes estéticas e tradições que viajaram no espaço e no tempo e chegaram em outros lugares periféricos tão longe de seu centro de “origem”.

Pichet Klunchun, Cristian Duarte e Fabian Barba, ao se colocarem como agentes históricos de sua própria história afirmam que esta história pode (e deve) ser habitada por diversos autores, e não somente por aqueles denominados “legítimos”. Ao questionarem no próprio corpo acerca do “*comum partilhado*” entre possibilidades

estéticas e sensibilidades sociais passadas, presentes e futuras, aproximam-se do que Rancière irá nos dizer sobre “escrever histórias”:

Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. [...] Não se trata, pois de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (Rancière, 2005 [2000]: 59).

Proponho pensar a história da dança (e seus arquivos) como *sistemas de práticas discursivas* (Foucault (2012 [1969])). Tal relação com a história permite-nos abrir espaço para pensar que “diferentes obras que pertencem a uma mesma formação discursiva comunicam entre si pela forma de positividade de seus discursos” (*Ibid.*: 155). Segundo Foucault, esta positividade (entendida também como *a priori* histórico) é a condição intrínseca de realidade para os enunciados. Assim, “um discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história. [...] que pode, em um momento dado, acolher e utilizar, ou, ao contrário, excluir, esquecer ou desconhecer” (*Ibid.*). Evocar este modo de relação com a história da dança é trabalhar a partir de um modelo de tempo que não se pode assumir somente cronologicamente em uma única direção, do passado em direção ao presente. É trabalhar a partir de uma história que não posicione seus objetos de estudo em uma só época ou categoria, mas:

Une histoire davantage portée sur l’histoire des devenirs des oeuvres choréographiques et de l’hétérochronie qui les organise. Cette proposition suppose de penser l’histoire de la danse comme un processus au cours duquel les oeuvres choréographiques seraient les premiers interprétants des oeuvres: une lutte, une mêlée d’expériences kinesthésiques, d’imaginaires corporels, d’espaces inventés, de temporalités multiples qui produisent la transformation incessante que chaque oeuvre opère à partir des autres, que chaque performance produit à la suite d’une autre. Elle suppose encore de rappeler une évidence, que la danse est un art dit “vivant”: dans le présent du geste dansé, du passé n’a de cesse de se reconfigurer et d’engendrer des figures non encore advenues (Launay, 2009: 2).

Foucault denomina *arqueologia* não a busca de algum começo, mas um discurso como prática especificada no elemento *arquivo*, que interroga o já dito ao

nível de sua existência e da formação discursiva a que pertence (*Ibid.*: 161). Para o autor: “A arqueologia [...] não tenta repetir o que foi dito, reencontrando-o em sua própria identidade. Não pretende se apagar na modéstia ambígua de uma leitura que deixaria voltar, em sua pureza a luz longínqua, precária, quase extinta da origem. Não é nada além e nada diferente de uma reescrita”. (*Ibid.*: 171).

Neste sentido, ao pensar que estes trabalhos não pretendem apenas “repetir o que foi dito”, mas confrontar-se com a história, com o já dito e propor cênicamente uma re-escrita das obras do passado, aproprio-me aqui do conceito de Foucault (2012 [1969]) *arqueologia*, para propor que estes recentes trabalhos podem ser entendidos como uma *arqueologia* da dança.

Estes trabalhos afirmam diferentes futuros que cada obra tem dentro de si (Launay) e carregam, ao lidarem diretamente com futuros e passados possíveis, um potencial para transformações sociais (Burt). Mas, independentemente das efetivas repercussões políticas e culturais, já é bastante que estes trabalhos sinalizem formas que os artistas encontraram de, em danças passadas, descobrir a vontade de continuar inventando (Lepecki).

Baralhando a posição do artista e do investigador, trocando os papéis do coreógrafo, do bailarino e do historiador, trazendo o passado e antevendo futuros, estes trabalhos em particular contribuem para possibilitar novos usos dos gestos e das palavras, do espaço e do tempo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auslander, Philip, 1999, *Liveness*. London: Routledge.
- Bale, Theodore, 2008, "Dancing Out of the Whole Earth: Modalities of Globalization in The Rite of Spring". *Dance Chronicle*, 31:3, pp. 324-369.
- Banes, Sally, 1987 [1980], *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Banes, Sally, 1993 [1983], *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham e Londres, Duke University Press.
- Barba, Fabian, 2011, "Research into Corporeality". *Dance Research Journal* 43/1, pp. 83-89.
- Bel, Jérôme, 1999, "Le dernier spectacle: une conférence" ([www.catalogueraisonner-jeromebel.com](http://www.catalogueraisonner-jeromebel.com); 15 de Novembro de 2011).
- Burt, Ramsay, 2009, "History, Memory, and the Virtual in Current European Dance Practice". *Dance Chronicle* 32/3, pp. 442-467.
- Costa, Tiago Bartolomeu, 2006a, "Abordagens ao Alcantara (X): Isabel Torres + Pichet Klunchun & Myself" ([www.omelhoranjo.blogspot.pt/2006/06/abordagens-ao-alcantara-x-isabel.html](http://www.omelhoranjo.blogspot.pt/2006/06/abordagens-ao-alcantara-x-isabel.html); 13 de Dezembro de 2011).
- Costa, Tiago Bartolomeu, 2006b, "Está fora de questão ser morto em palco" – uma conversa com Jérôme Bel" ([www.omelhoranjo.blogspot.pt/2006/09/na-primeira-pessoa-jrme-bel.html](http://www.omelhoranjo.blogspot.pt/2006/09/na-primeira-pessoa-jrme-bel.html); 13 de Dezembro de 2011).
- Duarte, Cristian, 2011, "Sobre a criação - The Hot One Hundred Choreographers" ([www.lote24hs.net/hot100/sobre/](http://www.lote24hs.net/hot100/sobre/); 20 de Agosto de 2012).
- Duarte, Cristian, 2013, "Cristian Duarte - The Hot One Hundred Choreographers" ([www.conectedance.com.br/videos/](http://www.conectedance.com.br/videos/); 20 de Agosto de 2012).
- Eco, Umberto, 2009, *A Vertigem das Listas*. Lisboa: Thames & Hudson.



- Fazenda, Maria José, 2012 [2007], *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*. Lisboa: Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.
- Foucault, Michel, 2012 [1969], *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foster, Hal, 2004, "An Archival Impulse". *October* (110), pp. 3-22.
- Foster, Susan Leigh, 1992, "Dancing bodies", in Jonathan Crary, et al., orgs., *Incorporation*. Nova Iorque: Urzone, pp. 480-495.
- Foster, Susan Leigh, org., 1996, *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Franko, Mark, 1989, "Repeatability, Reconstruction and Beyond". *Theatre Journal*, Vol.41, No.1, pp. 56-74.
- Franko, Mark, 1993, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hardt, Yvonne, 2011, "Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition". *Dance Research Journal* 43 (1), pp. 27-42.
- Hodson, Millicent, 1985, "Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's Le Sacre du Printemps", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol.3, No. 2, pp. 35-45.
- Hodson, Millicent, 1986, "Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's Choreographic Method", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol.4, No. 1, pp. 63-77.
- Kealiinohomoku, Joann, 1983 [1970], "An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance", in Roger Copeland e Marshall Cohen, orgs., *What is Dance?*. Oxford: Oxford University Press, pp. 533-549.
- Keefe, Maura, 2010, "Pichet Klunchun on Nijinsky and Thai Classical Dance" ([www.youtube.com/watch?v=ouJri6xxj7E](http://www.youtube.com/watch?v=ouJri6xxj7E); 30 de Outubro de 2011).
- Klunchun, Pichet, 2006, "A arte da guerra" ([www.idanca.net/a-arte-da-guerra-3/](http://www.idanca.net/a-arte-da-guerra-3/); 30 de Outubro de 2011).

- Klunchun, Pichet, 2012, “Folha de sala do espetáculo *Nijinsky Siam*; 12 de Abril de 2012” CCB – Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal.
- Kolesnikov-Jessop, Sonia, 2010, “Walking in Nijinsky’s Footsteps” ([www.nytimes.com/2010/06/24/arts/24iht-jessop.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2010/06/24/arts/24iht-jessop.html?_r=0); 20 de Abril de 2012).
- Launay, Isabelle, 2000, “Pour un faune intempestif: sur la reprise de *L’Après-midi d’un faune* de Nijinski, par le Quatuor A. Knust”. *Mouvement*, nº7, ([www.danse.univparis8.fr/chercheur\\_bib\\_ine\\_ens.php?type=ine&cc\\_id=4&ch\\_id=6](http://www.danse.univparis8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=6); 16 de Maio de 2011).
- Launay, Isabelle, 2009, “Une fabrique de la mémoire em danse contemporaine ou l’art de citer. Inédit. Conférence donné au SESC, Biennale de danse contemporaine de Santos (Brésil)” ([www.danse.univparis8.fr/chercheur\\_bib\\_ine\\_ens.php?type=ine&cc\\_id=4&ch\\_id=6](http://www.danse.univparis8.fr/chercheur_bib_ine_ens.php?type=ine&cc_id=4&ch_id=6); 16 de Maio de 2011).
- Lepecki, André, 2004, *Of the Presence of the Body*. Middletown, C.T.: Wesleyan Press.
- Lepecki, André, 2006, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York and London: Routledge.
- Lepecki, André, 2010, “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”. *Dance Research Journal* 42/2, pp. 28-48.
- Lustrac, Philippe e Dancre, Sylvie, 2009, “Exotisme et nationalism: les Ballets russes et le Siam”, in: AUCLAIR, Mathias et al., orgs., *Les Ballets Russes*. Paris: Gourcuff Gradenigo, pp. 65-82.
- Phelan, Peggy, 1993, *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Ploebst, Helmut, 2006, “Meeting Yvonne Rainer” (<http://www.corpusweb.net/meeting-yvonne-rainer-2.html>; 13 de Junho de 2013).
- Rancière, Jacques, 2005 [2000], *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Rengel, Lenira, 2003, *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume.
- Santone, Jessica, 2008, “Marina Abramovic’s *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art’s History”. *Leonardo*, Vol. 41, No. 2, pp.147-152.

- Sasportes, José, 2006 [1983], *Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Sieben, Irene, 2009, “Remembrance with a future – Reenacting Mary Wigman. Vortrag Tanzkongress 7.11.09” ([http://www.wigman.de/\\_rekonstruktionen.html](http://www.wigman.de/_rekonstruktionen.html); 19 de Abril de 2013).
- Siegel, Marcia, 2008, “Pomo, retro, rite”. *The Hudson Review*, Volume LXI, Number 1 (Spring), pp. 158-164.
- Stalpaert, Christel, 2011, “Reenacting Modernity: Fabian Barba’s A Mary Wigman Dance Evening”. *Dance Research Journal* 43/1, pp. 90-95.
- Stöckemann, Patricia, 2009, “Acts of Translating: An Interview with Fabian Barba”. *Tanzheft zwei*. Bremen: Druckhaus Humburg, pp. 32- 41.
- Taylor, Diana, 2003, *The Archive and the Repertoire – Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- Thomas, Helen, 2004, “Reconstruction and dance as embodied textual practice”, in: Alexandra Carter, orgs., *Rethinking Dance History: A reader*. London and New York: Routledge, pp. 32-45.
- Wavelet, Christophe, 2003, “Nijinski, ainda” ([www.idanca.net/lang/pt-br/2003/06/02/nijinski-ainda/62](http://www.idanca.net/lang/pt-br/2003/06/02/nijinski-ainda/62); 25 de Outubro de 2011).
- Wavelet, Christophe, 2007, *Le Quatuor Albrecht Knust*. Le Faune – um film ou la fabrique de l’archive. Ligne de Sorcière, CNDP.
- Wigman, Mary, 1966, *The Language of Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Le Sacre du Printemps</i> (1913/1994) .....	10
Figura 2 – <i>RoS Indexical</i> (2007) .....	10
Figura 3 – <i>Nijinsky Siam</i> (2010) .....	27
Figura 4 – <i>Danse Siamoise</i> (1910) .....	27
Figura 5 – <i>The Hot One Hundred Choreographers</i> (2011) .....	38
Figura 6 – <i>The Hot One Hundred Choreographers</i> (2011) .....	42
Figura 7 – <i>A Mary Wigman Dance Evening</i> (2009) .....	49
Figura 8 – <i>A Mary Wigman Dance Evening</i> (2009).....	49

## ANEXO 1: ESPETÁCULOS ANALISADOS E LISTA DE FIGURAS

1.

Título: *Le Sacre du Printemps*

Ano: 1987 para o *Joffrey Ballet*

Coreografia: Millicent Hodon “after” Vaslav Nijinsky

Música: Igor Stravinsky

Cenografia e Figurino (*Designs*): Kenneth Archer “after” Nicholas Roerich

Fonte: [www.hodsonarcher.com](http://www.hodsonarcher.com)

Figura 1: *Le Sacre du Printemps* (1913) - Reconstrução de Hodson/ Archer para o *Finnish National Ballet* (1994).

Fotografia de: Kari Hakli e Sakari Viiki

Fonte: [http://www.hodsonarcher.com/Hodson\\_Archer\\_-\\_Ballets\\_Old\\_%26\\_New/Recent\\_Sacre.html](http://www.hodsonarcher.com/Hodson_Archer_-_Ballets_Old_%26_New/Recent_Sacre.html)

2.

Título: *RoS Indexical*

Ano: 2007

Coreografia: Yvonne Rainer

Assistente de Coreografia: Pat Catterson

Música: A Sagração da Primavera de Igor Stravinsky - Reprodução da trilha sonora de *Riot at the Rite*, cortesia da BBC.

Dançarinos: Pat Catterson, Emily Coates, Patricia Hoffbauer e Sally Silvers

Figurino: Elizabeth Hope Clancy

Cenografia: Joel Reynolds

Comissionado por: Performa 07

Fonte: [www.sescsp.org.br](http://www.sescsp.org.br)

Figura 2: *RoS Indexical* (2007) de Yvonne Rainer

Fotografia de: sem autor especificado.

Fonte: [https://www.frieze.com/issue/article/yvonne\\_rainer\\_xavier\\_le\\_roy/](https://www.frieze.com/issue/article/yvonne_rainer_xavier_le_roy/)

3.

Título: *Nijinsky Siam*

Ano: 2010

Pichet Klunchun Dance Company / Tailândia

Coreografia / Direção Artística / Cenografia: Pichet Klunchun

Desenho de Luz: Jirach, Eaimsa-Ard

Intérpretes: Pichet Klunchun, Porramet Maneerat, Padung Jumpan, Kornkarn Rungsawang

Produção: Tang Fu Kuen

Agente: Sojirat Singholka

Música: Alte Weise, Op. 89\_2 composta por Christian Sinding

Investigação histórica para a produção: Sylvie Dancre e Philippe de Lustrac

Co-produção: Singapore Arts Festival e Theater der Welt

Apoios: Zürcher Theater Spetakel e Noordezon / Grand Theatre Groningen

Fonte: [www.pklifework.com](http://www.pklifework.com)

Figura 3: *Nijinsky Siam* (2010) de Pichet Klunchun

Fotografia de: sem autor especificado.

Fonte: <http://www.pklifework.com/xtrapage/Nijinsky%20Siam/NijinskySiamGallerry.html>

Figura 4: Vaslav Nijinsky (1911) para o solo *Danse Siamoise* (1910)

Fotografia de: Eugène Druet (1911)

Fonte: Cortesia da The New York Public Library ([www.nypl.org](http://www.nypl.org))

4.

Título: *The Hot One Hundred Choreographers*

Ano: 2011

Proposição, criação e performance: Cristian Duarte

Colaborador de pesquisa e criação: Rodrigo Andreolli

Iluminação: André Boll

Edição da trilha: Tom Monteiro

Design: Cristian Duarte e Rodrigo Andreolli

Webdesign e programação: Roberto Winter

Figurino: Cristian Duarte

Fotografia: Carolina Mendonça

Hot contribuições: Bruno Freire, Júlia Rocha e Tarina Quelho

Produção artística: Cristian Duarte e Rodrigo Andreolli

Realização: 15º Festival Cultura Inglesa

Apoios/Agradecimentos: Artist Faculty program at School of Dance - Herberger Institute at Arizona State University/USA, Simon Dove, Universidade Anhembi Morumbi, Valéria Cano Bravi, PUC-SP - Artes do Corpo, Rosa Hércoles, Peter Davies e mais de cem coreógrafos.

Fonte: [www.lote24hs.net](http://www.lote24hs.net)

Figura 5: *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) de Cristian Duarte

Fotografia de: Carolina Mendonça

Fonte: [www.lote24hs.net](http://www.lote24hs.net)

Figura 6: A lista prática de *The Hot One Hundred Choreographers* (2011) de Cristian Duarte em [www.lote24hs.net/hot 100](http://www.lote24hs.net/hot-100) - Print Scrn

5.

Título: *A Mary Wigman Dance Evening*

Ano: 2009

Concepção: Fabian Barba / Busy Rocks

Interpretação: Fabian Barba

Mentoras: Katharine Sehnert, Irene Sieben, Susanne Linke

Figurino: Sarah-Christine Reuleke

Luz: Geni Diez

Composição musical para *Anruf Pastorale*, *Seraphisches Lied*, *Sturmlied* e *Sommerlicher Tanz*:

Hanns Hasting

Composição musical para *Raumgestalt*, *Zeremonielle Gestalt* e *Drehmonotonie*: Sascha

Demand

Produção: K3 – Zentrum für Choreographie, Tanzplan Hamburg (DE)

Co-produção: Fabrik Potsdam (DE) Tanzplan Potsdam Artists-in-Residence, Kaaithheater

(Brussel, BE), P.A.R.T.S. (Brussel, BE), Zimmer (Antwerpen, BE) Apoio: Mary Wigman

Gesellschaft (Hamburg, Bremen, DE), PACT Zollverein Essen (DE)

Duração: 70 minutos

Fonte: [www.busyrocks.org](http://www.busyrocks.org)

Figura 7 e 8: *A Mary Wigman Dance Evening* (2009) de Fabian Barba

Fotografia de: Franziska Aigner e Bart Grietens

Fonte: <http://www.busyrocks.org/projects/a-mary-wigman-dance-evening>